SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Михаил Михайлович Филиппов
  -
  - Глава I
  - Глава II
  - Глава III
  - Глава IV
  - Глава V
  - Глава VI
  - Глава VII
  - Глава VIII
  - Глава IX
  - Глава X
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4

Михаил Михайлович Филиппов Леонардо да Винчи. Как художник, ученый и философ

Биографический очерк М. М. Филиппова

С портретом Леонардо да Винчи, гравированным в Петербурге К. Адтом

Глава I

Рождение. – Детство. – Век Медичи. – Учителя Леонардо. – Андреа Верроккьо.

Леонардо да Винчи был незаконным сыном флорентийского нотариуса синьора Пьеро да Винчи. Отец Леонардо еще в молодых летах влюбился в простую деревенскую девушку Катарину; говорят, что она была поразительной красоты и что в ранней молодости сам Леонардо чрезвычайно походил на мать. Будучи незаконнорожденным, Леонардо имел, кроме того, последовательно трех мачех – законных жен Пьеро; можно было бы поэтому предполагать, что детство Леонардо прошло не особенно радостно; но на самом деле вышло наоборот. Красавец-мальчик, отличавшийся при этом необыкновенным умом и приветливым характером, стал всеобщим баловнем и любимцем. Этому отчасти способствовало то обстоятельство, что первые две мачехи Леонардо были бездетны и перенесли свою материнскую любовь на незаконнорожденного. Третья жена Пьеро, Маргарита, вступила в дом отца Леонардо, когда ее знаменитому пасынку было уже двадцать четыре года, и, хотя от нее отец Леонардо имел еще нескольких сыновей, великий художник был в таком возрасте, когда отношения с третьей мачехой не могли иметь в его жизни особо важного значения. Впрочем, и с нею он был в дружбе.

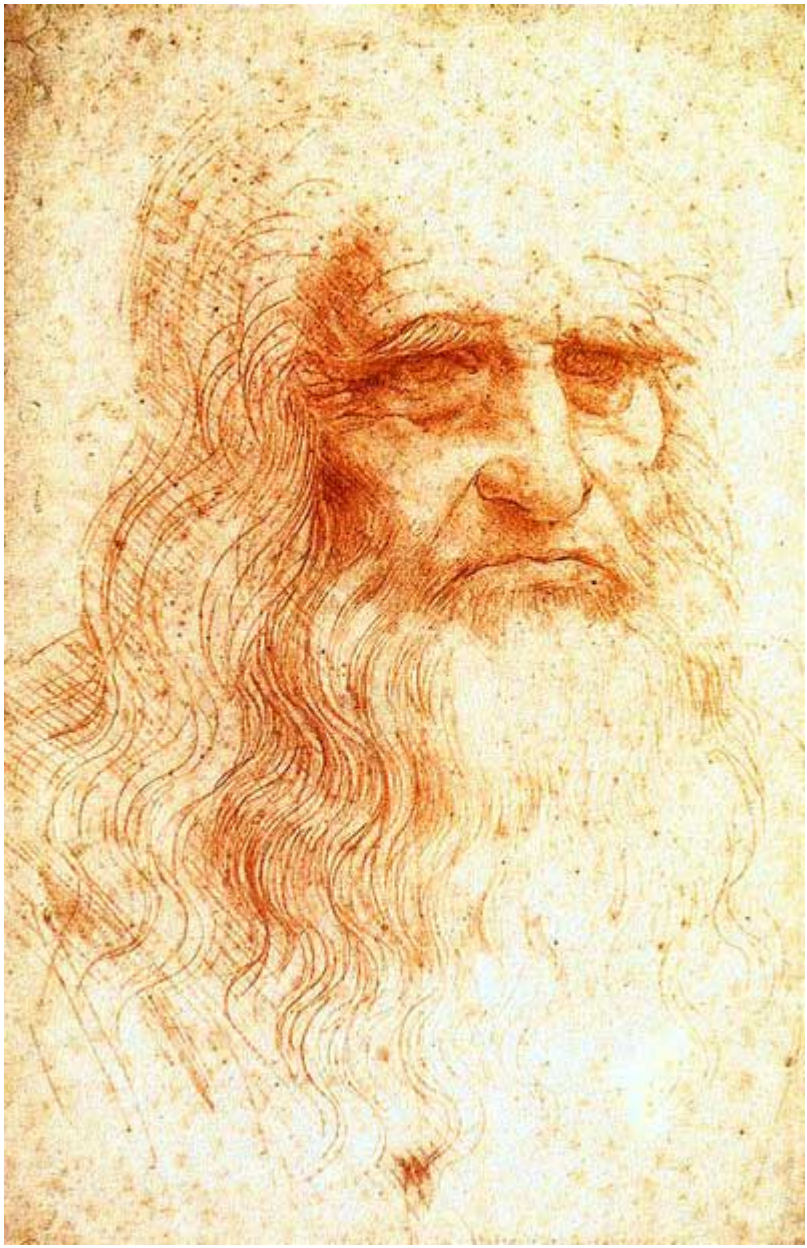
О матери Леонардо да Винчи сохранилось мало сведений. Известно только, что после первой женитьбы Пьеро, состоявшейся в том самом 1452 году, когда родился Леонардо, Катарина прекратила почти всякие отношения с обольстившим ее синьором и даже вышла замуж за какого-то крестьянина. Вскоре после того Катарина умерла, а Пьеро взял маленького Леонардо в свой дом, где он воспитывался на попечении у первой мачехи, Альбиеры ди Джованни, и, главное, бабушки – матери отца – Лючии, которая в нем души не чаяла. Вторая мачеха Леонардо, Франческа Ланфредини, вышла за Пьеро, когда ей было 16, а Леонардо 13 лет, так что они оказались почти товарищами; последняя же, Маргарита, как говорят, была даже моложе своего пасынка, и все три мачехи умерли еще в весьма молодых летах. Сохранился итальянский сонет, следующим образом характеризующий детство и юность Леонардо и его отношения с женщинами, заменившими ему мать: «Он был первым зерном драгоценного ожерелья, и это зерно, без сомнения, оказалось самого чистого жемчуга, потому что все три жены Пьеро гордились им, как своим собственным». Из своих детских воспоминаний Леонардо вынес о

первых двух приемных матерях впечатление юности, красоты и нежных, почти сестринских ласк.

От третьей жены синьор Пьеро имел, кроме девяти сыновей, еще двух дочерей, но никто из его детей, исключая сына простой крестьянской девушки, не выказывал никаких особых талантов и способностей. По словам одного из старинных биографов, под генеалогическим древом фамилии Винчи было сделано примечание, гласившее, что из девяти братьев Леонардо ни один не отличился «ни умом, ни мечом», а поэтому имена их не были удостоены упоминания. Впрочем, в одной из книг архива тогдашней Флорентийской республики названы двое из братьев Леонардо, причем об одном сказано только, что он, по преемству от отца, был нотариусом.

Несомненно, что не только наружность, но и значительную долю умственных качеств Леонардо унаследовал не от отца, а от умершей в неизвестности матери-крестьянки, но своим воспитанием и образованием он в значительной мере был обязан отцу, который хотя и отличался некоторой скупостью и даже жадностью к деньгам, однако никогда не жалел ничего для старшего сына. Впрочем, обучение стоило в те времена во Флоренции недорого, а главными наставниками молодого Леонардо были итальянская природа и красота окружавшего его романского типа.

В тогдашней школьной науке оставалось еще много схоластической гнили, но было бы ошибочно думать, что все флорентийские наставники и ученые того времени окончательно погрязли в этой школьной рутине. Не только искусство, но и наука стояла во второй половине XV столетия относительно высоко в Италии, и в особенности во Флоренции. Леонардо был еще ребенком, когда престарелый Козимо Медичи успел уже сделать многое для возрождения того истинно классического направления, которое получило впоследствии название гуманизма и которое не имело ничего общего с лжеклассицизмом новейшего времени.



Леонардо да Винчи. Автопортрет. 1514.

Еще за пятьдесят лет до рождения Леонардо во Флоренции были такие классики-гуманисты, как итальянец Мальпагини и грек Мануил Хрисолорас; их окружали толпы пламенных и восторженных учеников, переводивших лучшие философские произведения древней Греции, терпеливо и любовно изучавших классическую науку и искусство и усердно, со знанием дела

собиравших античные произведения, которыми они интересовались не только как антикварии или буквоеды-археологи, но и как тонкие ценители скульптуры и живописи.

В Берлинском королевском музее хранится великолепный барельеф, вышедший из мастерской главного из учителей юного Леонардо, известного в то время скульптора и живописца Верроккьо, изображающий первого из славных флорентийских меценатов, Козимо Медичи: серьезный, добродушный, но энергичный старческий профиль, отсутствием растительности и круглой шапкой напоминающий старую женщину. Этот замечательный человек оказал огромную услугу развитию науки и искусства, затрачивая нередко баснословные суммы на покупку драгоценных рукописей, гнивших в архивах разных немецких, французских и греческих монастырей. Благодаря щедрости Козимо были вынуты из архивной пыли такие сокровища, как наилучшие списки материалистической поэмы Лукреция «О природе вещей», естественноисторических сочинений Плиния и некоторых произведений Цицерона. В конце своей жизни Козимо сделал еще более, основав «платоническую» Академию, этот центр итальянского классицизма. При тогдашних условиях художественного творчества, когда без содействия меценатов даже величайший живописец или скульптор рисковал умереть с голоду, немаловажным делом было также сооружение на средства Козимо Медичи и его преемников многих великолепных зданий, потребовавшее соединенных работ всех тогдашних лучших флорентийских архитекторов, живописцев и скульпторов; так, над украшением палаццо Медичи, сооруженного архитектором Микелоццо, трудились такие крупные художники, как скульптор Донателло, в своих барельефах изумительно воспроизводивший античные камеи и создавший такие произведения, как бюст Мадонны Контессины, группа Юдифь над трупом Олоферна и победоносный Давид, – первая со времен античного мира статуя, которую художник осмелился изобразить без всякой одежды, исключая, впрочем, шляпу и обувь, весьма мало гармонирующие с неприкрытою даже фиговым листком наготою. Каковы бы ни были недостатки этой статуи, в изображении мускулатуры и в пластичности форм нельзя не видеть первого шага на пути, которым шли впоследствии Леонардо да Винчи и Микеланджело.

Не менее чем Козимо сделал для развития наук и искусств другой Медичи, Лоренцо, получивший прозвание Великолепного, как нельзя более подходящее к его гордой, надменной, но умной фигуре, о которой можно получить понятие по бюсту, выполненному Верроккьо или одним из его учеников. Платон в то время почти неограниченно господствовал во Флорентийской

академии, и самому Лоренцо приписывают мысль, что без платонизма нельзя быть хорошим христианином. Учение Платона более гармонировало с поэтическими наклонностями Лоренцо и его ближайших друзей, нежели строго научное, но несколько сухое учение Аристотеля. Музыка, поэзия, народные песни и сказки, облеченные в более утонченную форму Лукой Пульчи и братьями Луиджи, влили в тогдашнее флорентийское искусство новую, свежую струю, которой не могло дать даже наиболее добросовестное изучение античного мира. Вместе с тем были возведены на надлежащее место почти забытые в начале XV века итальянские гениальные поэты Данте и Петрарка, как бы вновь открытые с тех пор, как явилось (1481 год) первое флорентийское издание «Божественной Комедии», давшее новый неисчерпаемый запас сюжетов для живописи и скульптуры. Точные науки не были, однако, забыты; в особенности медицина с анатомией и математика стояли высоко и, в свою очередь, содействовали развитию скульптуры и живописи. Леонардо да Винчи в ранней юности получил основательную математическую подготовку и до самой смерти продолжал, время от времени, заниматься математикой. Паоло Тосканелли, знаменитый флорентийский врач и философ, был одновременно крупнейшим из местных математиков; ему принадлежит знаменитое определение широты и долготы Флоренции; он был также одним из первых географов своего времени. Влияние этого замечательного человека на умственное развитие юного Леонардо было весьма значительно, и его можно проследить во многих сочинениях и даже художественных произведениях последнего; так, благодаря Тосканелли Леонардо живо заинтересовался особенностями тропической природы. До какой степени тесно связаны между собою различные общественные условия, делающие возможным появление таких творческих сил, какие мы наблюдаем у Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэля, видно из того, что Флоренция по характеру своих торговых и политических сношений в то время была более способна развить вкус и воображение художника, нежели даже Венеция. Флорентийская торговля во второй половине XV века заняла в Италии первое место, флорентийские банки процветали даже во Франции, Фландрии и Англии; здешние купцы торговали во всех тогда известных европейцам частях земного шара; флорентийские колонии находились в Тунисе, в Армении, в Крыму, в Северном Китае; во Флоренцию притекали произведения всевозможных стран и народов, значительно расширяя кругозор ученого, вкус художника и воображение поэта. О значении флорентийской культуры можно судить по одному тому, что лишь благодаря

карте, составленной упомянутым Тосканелли, стало возможным путешествие Христофора Колумба. У того же Тосканелли, кроме Леонардо да Винчи, учились математике Лука Пачоли, лучший из комментаторов Эвклида, и тот самый Америго Веспуччи, который впервые описал Америку.

Кроме математики, Леонардо да Винчи усердно занимался древними языками и историей, и его сочинения и художественные произведения свидетельствуют о глубоком знании классического мира. В виде развлечения Леонардо занимался также музыкой, играл на скрипке и на арфе и достиг такого совершенства, что был одним из самых модных учителей музыкального искусства.

Первоначальную художественную школу прошел Леонардо да Винчи под руководством одного из лучших тогдашних флорентийских скульпторов и живописцев, уже упомянутого выше как Верроккьо, – прозвище, под которым он известен; настоящее имя этого главного из учителей Леонардо было Андреа ди Микеле ди Франческо Чони; прозвище свое он получил по преемству от ювелира Джулиано Веррокки. Между флорентийскими ювелирами XV столетия было немало настоящих художников, к числу которых принадлежал и Джулиано. Таким образом, сам Андреа Верроккьо прошел довольно хорошую школу и по технике мог поспорить с любым из тогдашних живописцев и скульпторов. Он приучил юного Леонардо не только к добросовестному труду, но и к точному наблюдению природы, указывая ему, между прочим, на необходимость основательного изучения анатомии. В этой области сам Верроккьо знал больше, чем большинство его современников. Замечательна как свидетельство реалистического направления таланта этого художника его картина, изображающая крещение Христа, в которой стоит обратить внимание на левую руку Иоанна Крестителя. Рука аскета с ее жилами и сухожилиями, ясно видными сквозь кожу, почти прилегающую к скелету, и со страшными, искалеченными, ободранными пальцами написана, очевидно, по знаменитому рецепту Леона Баттиста Альберти: «Нарисуй скелет, покрой его мускулами и жилами и тогда только облеки кожей».

Но Верроккьо не был реалистом в смысле современного французского натурализма, рекомендующего копировать природу без всякой цели и смысла и весьма близкого к тому, что древние греки и вслед за ними Лессинг называли рипарографией (от слова «рипарос» – навоз).

Верроккьо отлично понимал, что без известной красоты форм и сюжета нет искусства, и искал и находил эту красоту то в

расположении человеческих фигур, то в гармонических складках одежды, чаще же всего в глубине и силе выражения, свидетельствующего о сильном чувстве или внутренней борьбе живописуемых лиц.

Леонардо да Винчи поступил учеником в мастерскую Верроккьо в четырнадцатилетнем возрасте, в 1466 году, когда Верроккьо был еще известен только как живописец; лишь позднее учитель Леонардо прославился как скульптор. В шестидесятых годах XV века слава Верроккьо как учителя живописи была весьма велика, и поэт Уголино Верино посвятил живописцу латинское четверостишие следующего содержания: «Право, Лиссипп, тебе не уступит тосканец Верроккьо! Ведь из этого источника многие живописцы почерпнули все свое уменье. Почти все, чья слава теперь гремит, были обучены в школе Верроккьо».

Когда Леонардо поступил к Верроккьо, учителю было только тридцать лет и он сам еще продолжал совершенствоваться. Появление гениально даровитого ученика еще более оживило и без того славившуюся мастерскую Верроккьо; быстрые успехи Леонардо подстрекали самого учителя к труду и совершенствованию, а позднее повлияли на решимость Верроккьо посвятить себя преимущественно скульптуре. Двадцати лет от роду, в 1472 году, Леонардо был провозглашен «мастером», но тем не менее, вследствие привязанности к учителю, оставался в его мастерской еще в течение пяти лет.

Глава II

Юность Леонардо. – Ученик поправляет учителя. – Чудовище, обратившее в бегство синьора Пьеро. – Мифологические картины. – Первые серьезные работы: два «Благовещения»

Леонардо имел хороших учителей, но более всего учился у самого себя. Необычайная разносторонность его натуры обнаружилась еще в ранней молодости. С детства он «владел пером» в самом широком смысле слова, рисовал, писал и вычислял шутя. В детстве мальчик уже славился умением рисовать карикатуры. Кроме наук и искусств, он в молодости много занимался физическими упражнениями, превосходно ездил верхом, отлично косил и рубил дрова. «Прекрасный пловец, великолепный всадник, грозный боец на шпагах», – пишет о нем один биограф. Отличный товарищ в кругу молодых людей, Леонардо имел многих друзей, но также любил общество прекрасных флорентинок, у которых пользовался большим успехом. Все было на стороне юного художника: красота, сила, ловкость в танцах, все, что нравилось и нравится женщинам, к тому же выдающиеся и привлекательные таланты – живопись, музыка, даже поэзия. Леонардо бывал на всех балах, на всех концертах, участвовал во всех блестящих кавалькадах; его прозвали волшебником за умение одушевлять и очаровывать общество. Он сочинял мелодии для танцев, писал слова и составлял музыку для серенад, импровизировал сонеты, из которых сохранился только один – элегического, скорее философского, чем любовного характера. Несколько эксцентричная и капризная натура юноши, избалованного женщинами, сказывается в словах сонета: поэт плачет после того, как получил предмет своих пламенных желаний. «Самый красивый мужчина во всей Флоренции», – говорили о нем не только женщины, но и его первые биографы, и это мнение легко проверить, взглянув на известную картину, на которой молодой Леонардо изображен в виде архангела Михаила. Мужественная сила соединилась в нем с почти женственной тонкостью черт лица; густые, прекрасные волосы, дальнозоркие, живые и проницательные глаза, «повелительные» брови, высокий открытый лоб, несколько насмешливая улыбка; выхоленные руки, одинаково владевшие шпагой и кистью; нога патриция, которою восхищались дамы и которой повиновались самые строптивые кони.

Этот юноша вел самую разнообразную жизнь, нельзя сказать,

чтобы беспорядочную, потому что она была вполне в нравах того веселого времени, и еще более потому, что Леонардо умел из самой этой жизни извлекать художественный материал. Было в его натуре, без сомнения, много эксцентричного: так, например, он любил писать на манер восточных народов, то есть справа налево. С одинаковым жаром предавался Леонардо науке, искусству, забавам, любви. Его знала вся Флоренция, и часто этот весельчак, превращаясь в серьезного мечтателя, задумчиво блуждал по улицам города, в мягкой суконной шляпе, темном плаще, модных кожаных или бархатных башмаках и всегда с записной книжкой за поясом: сюда он вносил заметки о виденном и слышанном, здесь же набрасывал первые грубые эскизы.

Леонардо много учился и много влюблялся, но его лучшей учительницей и самой дорогой любовницей была природа. «Одна только природа – наставница высших умов», – сказал он, предвосхищая мысль Бэкона. Но надо не только наблюдать, а также размышлять о наблюдаемом. «Теория – полководец, практика – солдаты», – сказал Леонардо и на деле всегда следовал этому изречению.

Такой ученик был более чем достоин иметь учителем Верроккьо.

Андреа Верроккьо, впрочем, вполне заслужил репутацию, которою пользовался. К ученикам он относился как к своим детям, принимал бедных наравне с богатыми. Разносторонностью своих способностей Верроккьо несколько приближался к гениальному ученику; подобно ему, он занимался не только скульптурой, живописью и резьбою, но и музыкой. Звуки арфы постоянно раздавались в его мастерской. Что касается манеры живописи Верроккьо, его краски несколько резки и сухи; ремесло ювелира наложило на них известный отпечаток; многие из картин Верроккьо как будто вырезаны на серебре и золоте.

Но такие гениальные натуры, как Леонардо, не усваивают чужой манеры – ни хорошей, ни дурной; они создают свою собственную. Учителя дают им лишь некоторый практический навык.

Кроме Верроккьо, Леонардо имел еще двух даровитых учителей. Один из них – Лука делла Роббиа, родоначальник целой семьи художников, прославившихся прекрасными работами на фарфоре. Рельефы Луки делла Роббиа, как, например, его Платон, спорящий с Аристотелем, стали почти классическими, и весьма многие из рисунков и даже картин Леонардо да Винчи нарисованы и написаны, очевидно, под впечатлением работ делла Роббиа. Другой – Сеттиньяно, замечательный скульптор, особенно удачно изображавший женщин и детей. Из старших соучеников

Леонардо на него повлиял разве один Боттичелли, прославившийся своими чудными рисунками к «Божественной комедии» Данте, настоящий живописец-поэт, мечтательный идеалист, любивший, подобно Леонардо, научные и философские занятия. Что касается знаменитого Перуджино, бывшего сверстником и соучеником Леонардо, то в молодости он далеко отставал от да Винчи, и в первых его картинах нет и следа мечтательного пафоса, которым он так прославился впоследствии.

Первой серьезной работой Леонардо да Винчи было изображение одного из двух ангелов, фигурирующих на лучшей из картин его учителя Верроккьо, а именно «Крещение Христа». Об этой картине составилась целая легенда, впервые рассказанная старинным биографом Вазари. По его словам, дело было так. Написав Иоанна Крестителя и Христа, Верроккьо хотел во что бы то ни стало изобразить двух ангелов, благоговейно созерцающих происходящее в их присутствии великое событие. После долгих неудачных попыток Верроккьо написал одного ангела, нельзя сказать чтобы весьма удачно; но другой положительно не удавался, и художник временно оставил картину неоконченною. Воспользовавшись отсутствием учителя, Леонардо, в то время еще мальчик, взял кисть и нарисовал другого ангела. Возвратившись и увидев работу ученика, Верроккьо был так изумлен, что воскликнул: «Если ты, почти не учившись, сразу превзошел меня, возьми мою палитру, а я опять возьмусь за резьбу». Все это вполне правдоподобно, но Вазари, для вящего восхваления Леонардо, добавил, что с этих пор Верроккьо будто бы не брал более в руки кисти и занялся исключительно ювелирным искусством и скульптурою. Это очевидное преувеличение, но зато, с другой стороны, новейшие исследования показали, что, не ограничившись фигурою ангела, мальчик-живописец переделал и усовершенствовал почти всю картину учителя, начиная с фигуры Христа и кончая руками первого, написанного учителем, ангела. Что касается второго, вполне неудавшегося Верроккьо ангела, то Леонардо попросту замазал его краской – следы этой работы заметны до сих пор на картине – и сверху написал другого. Тропический ландшафт также, по всей вероятности, принадлежит Леонардо, и из-под скал и воды, виднеющейся вдали, еще ясно заметны следы первоначального ландшафта, написанного Верроккьо. Только фигура Иоанна Крестителя, по-видимому, принадлежит исключительно Верроккьо и, без сомнения, составляет венец его художественного творчества.

Если говорить об истории развития Леонардо да Винчи,

главный интерес картины сосредоточивается, без сомнения, на фигурах обоих ангелов. Внимательное изучение их дает полную возможность сравнить учителя с учеником, и сравнение оказывается безусловно в пользу гениального мальчика. Инстинктом и размышлением он угадал и оценил все ошибки учителя и сумел избежать их. Ангел Верроккьо – детская фигурка неопределенного пола с некрасивым толстым носиком, «калмыцкими» бровями, глуповатыми глазами, тарелкообразным грубым сиянием и в неуклюже намалеванном одеянии, вроде тех, какие носят мальчики на католических религиозных празднествах. Он вовсе не видит крещения и вопросительно-недоумевающе смотрит на другого ангела.

Этот другой ангел, написанный юным Леонардо, в одно и то же время и реальнее, и идеальнее своего товарища. Реальнее потому, что представляет результат внимательного наблюдения настоящих детских лиц. Это сборный тип прекрасных 11-12-летних флорентийских девочек, с которыми еще недавно играл Леонардо. Идеальнее – по красоте и выразительности. Мечтательный, серьезный, умно удивленный и понимающий всю важность и значение происходящего, взор этого ангела вполне гармонирует с общей идеей картины. Роскошные локоны, увенчанные, как дымкою, тонким, прозрачным сиянием, пластически очерченные, резкие, но вполне естественные складки одежды – во всем видны уже признаки будущей манеры Леонардо. Даже непринужденность позы по сравнению с деревянною позою первого ангела указывает на различие между свободным гением и талантливым техником. Картина находится в настоящее время во флорентийской Академии. Она была написана по заказу одного монастыря – монахи в то время давали большой заработок художникам.

Старинный биограф Леонардо да Винчи, Вазари, приводит любопытный рассказ, из которого видно, каким образом Леонардо брал уроки у своей лучшей наставницы – природы. Еще мальчиком Леонардо понял, что даже ужасное и чудовищное, поскольку оно может быть предметом художественного творчества, должно быть не рабским воспроизведением природы и не плодом ничем не обузданной фантазии, а синтезом того, что наблюдается в природе.

«Синьор Пьеро да Винчи, – повествует Вазари, – находясь в деревне, встретил одного крестьянина, который попросил его отвезти во Флоренцию вырезанную им самим из фигового дерева круглую доску и отдать там какому-нибудь живописцу, чтобы тот намалевал на ней вывеску. Отец Леонардо охотно согласился, так как часто пользовался услугами этого крестьянина для своих

надобностей во время рыбной ловли и на охоте, потому что этот человек был весьма искусным рыболовом и птицеловом. Приехав во Флоренцию с этой доской, Пьеро поручил своему сыну нарисовать на ней что-нибудь особенное, не сказав, зачем и для кого. Леонардо взял доску и, видя, что она была весьма грубо выстругана и крива, выправил ее на огне и дал точильщику обточить и отполировать. Наведя затем на нее белила и приготовив по своему вкусу, Леонардо стал обсуждать, что бы такое нарисовать? Он остановился на мысли изобразить нечто ужасное, более чудовищное, чем Медуза древних. Задавшись этой целью, он поселился в уединенном месте и стал собирать всякого рода чудовищных и странных животных: кузнечиков, саранчу, летучих мышей, змей, ящериц. Он расположил все это таким странным и вместе остроумным образом, что составил из них ужасное чудовище, выползающее из мрачной расщепленной скалы. Казалось, что дыхание этого чудовища заражало и воспламеняло воздух, черный яд вытекал из его пасти, глаза метали искры, дым клубился, выходя из широко раскрытых ноздрей. Во время этой работы Леонардо много страдал от смрада, распространявшегося от всех этих мертвых животных; но его рвение превозмогало всякие препятствия.

Между тем ни отец Леонардо, ни крестьянин не требовали вывески: может быть, оба забыли о ней. Леонардо предупредил синьора Пьеро, что работа готова и что отец может прислать за нею. Синьор Пьеро явился сам однажды утром в мастерскую сына. Он постучал, Леонардо отворил и просил подождать, так как надо поставить вывеску на подставку и осветить надлежащим образом. Осветив свою картину яркими лучами света, сын попросил отца войти. Отец, увидев это чудовище и забыв о цели своего посещения, не мог поверить тому, что видит только картину, и бросился бежать. Леонардо удержал его и сказал: „Отец, эта картина производит как раз такое впечатление, какого я ожидал; возьмите же ее“. Синьор Пьеро был восхищен. Он потихоньку купил у одного лавочника другую вывеску, на которой было изображено сердце, пронзенное стрелою, и подарил крестьянину, который на всю жизнь остался благодарным за этот дар. А добрый отец, не говоря ни слова, продал картину сына флорентийским купцам за сто дукатов, эти же купцы вскоре получили за нее от миланского герцога втрое более».

Преимущественное внимание юного Леонардо было всегда обращено на изучение человека, причем он наблюдал где мог и все, что мог, и, не ограничиваясь наблюдениями, производил даже настоящие художественные опыты. Об этих наблюдениях и опытах сохранилось много анекдотов. Леонардо любил бродить

по городским площадям, смешиваясь с толпой торгующего или гуляющего народа, и всюду высматривал, не найдется ли какой-нибудь странной головы, с необычными чертами лица или редкой формой бороды. Увидев подобную фигуру, он нередко целый час следил за таким человеком, стараясь запечатлеть в своем уме черты его лица, и, возвращаясь домой, рисовал его на память. Часто также Леонардо отправлялся на рынок, где торговали крестьяне, выбирал среди них наиболее поражавшие его фигуры, приглашал к себе домой и угощал на славу. Расположив их таким образом в свою пользу, Леонардо рассказывал им уморительнейшие истории, доводя до того, что гости надрывали, как говорится, животики от смеха; или же он старался вызвать в своих добровольных натурщиках чувство страха, внезапно вынимая из-под плаща фантастических животных, вылепленных им из воска и двигавшихся по столу вследствие движения наполнявшей их внутренность ртути. Иногда также Леонардо, любивший физические опыты, брал препараты из птичьих внутренностей, которые казались простыми клубками, затем наполнял их искусственно вгоняемым воздухом до такой степени, что, принимая чудовищные размеры, они, казалось, готовы были занять всю комнату. Простоватые зрители, видя в этом демоническую силу, в ужасе прятались или принимали естественно-драматические позы. Как только крестьяне уходили, Леонардо, все время внимательно наблюдавший за их жестами, позами и выражениями лиц, поспешно брал уголь, перо или кисть и набрасывал свои впечатления. Страсть к наблюдению результатов сильных ощущений доходила у Леонардо до такой степени, что он нарочно отправлялся на площади, где совершались казни, – присматриваться к выражению лиц преступников и зрителей.

Эти вполне исторические анекдоты о Леонардо дополняются многочисленными сохранившимися до нашего времени рисунками и эскизами, по которым можно получить понятие о том, как велика и разнообразна была черновая работа великого художника. В самые первые годы его вполне самостоятельной деятельности, в начале семидесятых годов XV столетия, Леонардо усиленно учился и нарисовал множество эскизов и этюдов, из которых особенно важны головки, по преимуществу женские. Почти каждая из таких головок выражает какое-нибудь чувство – то тихую грусть, то благоговение, то радостную надежду. Но и в чисто техническом отношении эти ранние рисунки Леонардо имеют важное значение. Вместо того, чтобы, по тогдашнему обычаю, обрабатывать рисунок перекрестными штрихами, Леонардо употребляет тонкие параллельные штрихи. Наблюдая

природу, изучая эффекты света и теней, Леонардо убедился, что в природе почти нет резко ограниченных линий, и вместо них он пользуется переливами и полутенями. По словам самого Леонардо, переход от света к тени «подобен дыму».

Там, где Леонардо чувствовал недостаток в живых моделях, он старался восполнить его моделями искусственными. Впрочем, такие модели он делал постоянно для того, чтобы вернее соблюсти условия освещения и перспективы. Живописец в нем постоянно призывал на помощь скульптора. Изучив тот или иной человеческий тип, набросав несколько первых грубых эскизов, Леонардо брал глину или гипс и лепил модель. Работая таким образом, он первым из художников всего мира постиг в совершенстве искусство распределения света и теней.

Склонность к изображению причудливого и эксцентричного, частью свойственная юношескому возрасту Леонардо, никогда не переходила в нем за должные пределы, и, обладая богатой фантазией и живым юмором, он не стал ни автором мифологических сюжетов, ни карикатуристом. Счеты с мифологией Леонардо покончил еще в первый, флорентийский период своей деятельности, когда он нарисовал, между прочим, Нептуна с головой Медузы во время бури, окруженного всеми атрибутами его власти, на колеснице, влекомой морскими конями, и со свитою очаровательных нимф. Картина эта погибла, но современники отзывались о ней восторженно. Морской бог, казалось, дышал, море бурно волновалось, обрызгивая пеною дельфинов и акул. Один из современных поэтов воспел картину латинскими стихами, которые в переводе означают: «Вергилий и Гомер нарисовали Нептуна, направляющего бег своих коней по широкошумным волнам бурного моря. Оба поэта умственно созерцали бога: но Винчи лицезрел его очами и победил их обоих».

О карикатурах, нарисованных Леонардо да Винчи в различные периоды его жизни, говорили очень много и еще более старались отыскать их даже там, где их не было. Можно указать на целый ряд карикатур, приписываемых да Винчи положительно без всякого серьезного основания. Несомненно, однако, что Леонардо имел известную склонность к юмору. «Надо, если возможно, заставить смеяться даже мертвецов», – сказал он однажды. Великолепные офорты графа Кэлюса дают лишь слабое понятие о смеющихся лицах, изображенных Леонардо: надо видеть хотя бы некоторые из них в оригинале, например, в Лувре или в Виндзоре, чтобы убедиться в том, как искусно умел Леонардо комбинировать разные естественные недостатки, стараясь при этом выразить какую-нибудь душевную страсть –

скупость, ревность, зависть.

Все эти мелкие работы были, однако, не более чем этюдами. Настоящим поприщем Леонардо должны были стать крупные исторические сюжеты, в том числе, согласно требованиям того времени, из Ветхого и Нового Завета. Среди самых ранних произведений Леонардо находятся сюжеты, так сказать, вводящие в Старый и Новый Завет, – Адам и Ева, с одной стороны, и Благовещение, – с другой. Картон, изображавший грехопадение, к сожалению, пропал. По словам Вазари: «Юному Леонардо поручили нарисовать картон, который должен был послужить моделью для фландрских ткачей, получивших от португальского короля заказ сделать шелковый златотканый занавес. Картон изображал Адама и Еву в момент грехопадения. Для украшения картона Леонардо изобразил множество животных на лугу, испещренном тысячами цветов, которые были изображены им с поразительною точностью и необычайною правдивостью. Листья и ветви фигового дерева были исполнены с таким терпением и такою любовью, что просто нельзя не подивиться удивительному постоянству этого таланта. Здесь же изображена пальма, которой он сумел придать такую гибкость, благодаря удачному расположению и совершенной гармонии кривизны ее листьев, что никто не достиг подобного совершенства».

Более посчастливилось «Благовещению»: сохранились две картины Леонардо, написанные на этот сюжет.

Первая из них, находящаяся теперь в Лувре, была написана да Винчи в восемнадцатилетнем возрасте (1470 год) и может считаться его первым крупным произведением. Для того чтобы оценить картину не с современной, а с исторической точки зрения, необходимо сравнить эту юношескую работу с лучшими произведениями на ту же тему, вышедшими из рук художников первой половины XV столетия. Стоит посмотреть, например, сначала на картину талантливого Филиппе Липли, все еще не сумевшего освободиться от рутины, требовавшей чисто условного изображения евангельских эпизодов, у Филиппе Липпи мы видим традиционную богато убранную комнату, Святая Дева стоит в полумонашеском облачении и в застывшей позе. Это хорошая икона, но еще не художественное произведение.

Леонардо да Винчи в своей первой картине, изображающей Благовещение, уже старается по возможности обойтись без всякого символизма и заменяет сухую аллегорию движением и жизнью. Мы не видим ни херувимов, витающих под потолком на картинах многих прежних художников, ни Святого Духа в виде голубя, ни неизвестно откуда появившихся в комнате облаков. Со смелостью, свойственной юному гению, Леонардо впервые

решается перенести место действия на свежий воздух, под открытое небо, что дает ему возможность обставить действие прекрасным пейзажем. Святая Дева изображена реально, с сохранением еврейского типа. Преклонив колени, благоговейно скрестив руки на груди, опустив глаза, она слушает ангела, который с радостной и немножко лукавой улыбкой сообщает ей благую весть.

Только крылья ангела и два поднятых пальца согласуются вполне с традицией итальянских иконописцев. Но чудный дерн, но цветущие лилии, веселый пейзаж, живописные группы деревьев, река, окаймленная холмами, – все эти подробности, дополняющие впечатление, принадлежат счастливому воображению художника.

Леонардо да Винчи. Благовещение (фрагмент). Одна из первых работ, которая датируется приблизительно 1472 г.

На этом, однако, не остановился Леонардо. Два года спустя он берется за тот же сюжет (1472 год) и подготовляется к работе, рисуя новые эскизы головок Мадонны и ангела; дивная голова Мадонны этого периода хранится во Флоренции. Трудно сказать, чему здесь более следует удивляться – правильности ли черт лица прекрасного североитальянского типа или роскошным кудрям, небрежно, но грациозно падающим на плечи и прикрывающим виски, или, наконец, душевной красоте наивной Девы-Матери, едва осмеливающейся смотреть из-под полуопущенных век. Чрезвычайно добросовестна и тщательна отделка подробностей, не исключая красивого головного убора с жемчужной диадемой во флорентийском вкусе. Леонардо было в то время двадцать лет, и кто знает, какая дева вдохновляла его артистическую душу?

Окончательным плодом этого вдохновения была вторая картина, изображающая Благовещение, хранящаяся во Флоренции. По сравнению с первой здесь новый шаг вперед. Ангел уже не улыбается лукаво, он стал серьезен и задумчив, недаром сам Леонардо повзрослел на два года. Зато Святая Дева значительно помолодела. Это уже не еврейская женщина лет двадцати, как на первой картине, а совершенно еще юная флорентийская красавица. Радостно-удивленно слушает она серьезные, почти непонятные ей слова ангела. Невольным движением руки отстраняет она благую весть, которая ее столько же радует, сколько и пугает. Пейзажная рамка почти та же, что и в первой картине: тот же душистый дерн и отдаленные кипарисы, еще дальше вода и скалы. Стена дома, близ которого происходит действие, выписана тщательнее и с еще большим, чем прежде, знанием перспективы, а столик, на котором лежит книга – ангел застал Деву во время чтения, – простой и безыскусственный на первой картине, превратился на этот раз в чудо художественной отделки. С такою же любовью написаны малейшие складки платья Девы, превосходно обрисовывающего ее грациозную фигуру и девический стан.

Глава III

Двор Лоренцо Великолепного. – Блистательные празднества и турниры. – «Воскресение Христа»

Необычайный блеск придворной жизни Флоренции времен Лоренцо Великолепного во многих отношениях заставлял жалеть о более простой, почти мещанской жизни старика Козимо. Вместе с блеском усилилась распущенность нравов. Некоторые историки, однако, хотят доказать, что даже эта роскошь принесла значительную пользу флорентийскому искусству. Это явная натяжка. Блестящие празднества и турниры того времени не могли, конечно, не повлиять на воображение художников, в том числе, и на Леонардо да Винчи, который сам блистал в лучшем флорентийском обществе. Эти празднества дали, пожалуй, Леонардо счастливый случай изучать движение коня и всадника, наблюдать львов и других тропических четвероногих, и он пользовался этим материалом с таким же искусством, как и своими наблюдениями над флорентийскими мужиками. Но, к счастью для самого себя и для истории искусства, Леонардо не мог быть и не был изобразителем придворных сюжетов, хотя постоянно жил при различных дворах, впоследствии нередко только вредивших его художественному призванию.

Вот почему в биографическом очерке о Леонардо можно отвести лишь самое второстепенное место описаниям тогдашней шумной придворной жизни: она имеет значение не столько для личности Леонардо, сколько для характеристики эпохи. Глава Флорентийской республики был, в сущности, настоящим монархом. Он постоянно принимал блестящие посольства, к нему приезжали богатейшие итальянские и немецкие феодалы, ему присылали богатые дары из отдаленнейших государств Востока. Между прочим, во Флоренцию прибыло посольство от вавилонского султана, привезшее множество драгоценных сосудов, а также жирафа и прирученного льва. Очень популярен был тогда бой между дикими зверями, и однажды на площади устроили своеобразную охоту: выпустили диких кабанов, лошадей, быков, собак, львов и жирафа, причем случилось так, что львы спокойно легли и вместе с толпою философски созерцали потасовку, происходившую между прочими животными.

Особенным блеском и великолепием отличались турниры, и один из них бесспорно восхитил молодого Леонардо. В турнирах участвовали знатнейшие юноши Флоренции, упражнявшиеся с этою целью по целым месяцам. В 1467 году, когда Леонардо

только что начал учиться в мастерской Верроккьо, был устроен роскошный турнир, на котором отличился молодой еще Лоренцо Медичи, здесь впервые сблизившийся с дамой своего сердца, Лукрецией Донати. Но самым знаменитым из флорентийских турниров был другой, данный два года спустя самим Лоренцо в честь своей дамы. Постановка этого турнира на площади Санта Кроче обошлась Лоренцо в 10 тысяч червонцев – сумма огромная по тому времени. Турнир этот, воспетый поэтом Пульчи, побудил Леонардо да Винчи запечатлеть несколько типических фигур. Главным героем турнира был, без сомнения, брат Лоренцо Медичи, Джулиано, и неудивительно, что Леонардо поспешил набросать несколько рисунков, изображающих этого юношу то в позе триумфатора, то на коне, в пылу турнира. Любопытно сравнить эти рисунки с описанием поэта, которого более всего поразили внешняя обстановка и блеск мишуры. Одежда Джулиано, по словам Пульчи, ценилась в восемь тысяч дукатов; он был в серебряной кольчуге и шитой серебром и жемчугом куртке, на голове – бархатная шапочка, украшенная золотом, жемчугом и драгоценными камнями. Но за одеждой поэт не увидел человека, Леонардо же, при всем его умении рисовать одежду, заинтересовался главным образом классической красотой юноши и волновавшими того чувствами. Вот он на коне: лицо выражает напряженное внимание, в нем мужественная энергия и даже некоторая злоба. Совсем другой вид он имеет, когда, наивно торжествуя свою победу, упершись одной рукою в бок, любовно смотрит на ту, ради которой подвергал себя всем трудам и опасностям. Для полноты впечатления необходимо было нарисовать и «ее» – прекрасную Симонетту. Поэт Пульчи не сумел описать этой красавицы; другой поэт, Полициано, вообразил, что сказал все, назвав ее нимфой. Леонардо поступил иначе. Он изобразил ее в торжествующей позе, сходной с тою, которую принял ее возлюбленный: такое же положение руки, такая же счастливая улыбка, только вместо копья в другой руке веер. Для полной аналогии на девушке вместо лифа изящный панцирь.

По окончании своего второго «Благовещения» Леонардо да Винчи предпринял ряд путешествий по Тоскане, и эти частые поездки, по-видимому, принесли ему более пользы, чем флорентийские торжества. По крайней мере когда, по возвращении во Флоренцию, Леонардо, в течение долгого времени почти не бравший в руки кисти, опять принялся за серьезные работы, оказалось, что за это время кажущегося бездействия талант его успел окрепнуть и приобрести вполне мужественную силу. Без сомнения, Леонардо не потратил времени даром; это доказывают его многочисленные эскизы, из

которых, быть может, не сохранилось до нашего времени и сотой доли. Достаточно посмотреть, с каким терпением рисовал Леонардо фигуры лошадей, кошек, изображения деревьев без листьев и, наоборот, отдельные листья деревьев и трав, чтобы хоть отчасти вникнуть в его черновую работу.

Возвратившись в 1475 году во Флоренцию, Леонардо увлекся чтением «Божественной комедии» Данте. Образ Беатриче так поразил его, что Леонардо, по-видимому, замышлял крупное произведение на дантовскую тему, но никогда не выполнил этого намерения. В Виндзоре хранится чрезвычайно пострадавший от времени рисунок Леонардо, изображающий почти неземное существо, воспетое величайшим поэтом Италии. Черты лица испорчены, но все же можно угадать их первоначальную красоту. В этом рисунке замечательнее всего намеренно преувеличенные пропорции в изображении глаз и расстояния между глазами. Это не ошибка художника, а сознательный расчет: именно эти глаза, быть может не удовлетворяющие педанта, производят впечатление мечтательного, неземного взгляда. Любители пропорций давно, впрочем, открыли, что голова самой знаменитой из античных Венер не вполне симметрична; но, спрашивается, где они нашли в природе вполне симметричные головы? Какое впечатление производил этот рисунок на ближайшие поколения, видно из того, что некоторые картины Рафаэля по манере представляют несомненное сходство с этой Беатриче.

Кроме фигуры Беатриче, чтение Данте навеяло Леонардо несколько аллегорических сюжетов. Но это не была его сфера, и, когда он принялся за новую большую картину – «Воскресение Христа», – образы Данте уже отошли на второй план, вытесненные самостоятельной творческой фантазией. Эта великолепная картина, хотя и страдающая анахронизмами и несогласием с евангельским текстом, является одним из лучших украшений Берлинской галереи. Для современного вкуса, требующего исторической точности, может показаться весьма странною идея сделать свидетелями воскресения Христа католическое духовное лицо в дьяконском облачении и благочестивую христианку, весьма мало похожую на женщин, сопутствовавших Христу. Но Леонардо, очевидно, взглянул на свой сюжет шире. Изобразив в лице Христа воплощение христианской идеи, он понял, что, не погрешив против реализма, можно приурочить евангельское сказание о воскресении ко всякой эпохе, когда только существовали искренно верующие в это событие. Впрочем, анахронизмы вообще не казались странными зрителям XV века, и не только у Леонардо, но и у

Рафаэля и у других великих итальянских мастеров мы встречаем их на каждом шагу. Фигуры святого Леонарда, изображенного в виде католического дьякона, и святой Лючии потому уже не портят впечатления, что на них, в сущности, сосредоточен главный интерес картины. Образ Христа далеко еще не тот, который обессмертил имя Леонардо после создания им «Тайной вечери». Поразительно хорошо, однако, движение фигуры и выражение обращенных к небу глаз Христа.

Святой Леонард – патрон самого Леонардо да Винчи – изображен такой мастерской кистью, что совсем забывается ординарность одеяния и даже огромная тонзура, оставляющая лишь тонкий венец волос. Лицо святого выражает твердую веру и радость. Но лучшая фигура картины – святая Лючия, напоминающая ту, которая описана в поэме Данте. Это женщина не первой молодости и даже некрасивая, с крупными, резкими чертами лица. Но какое выражение! Это сама восторженность, это чувства, которые способна питать только сильная духом, горячо любящая женщина, боготворящая Христа и способная ради него принять мученический венец. Можно было бы написать целую диссертацию о костюме святой Лючии, выполненном с необыкновенною тщательностью, столь же скромном, сколь изящном; но это уже дело специальных критиков искусства, особенно немецких. Для Леонардо исполнение одежды святой было делом уже нетрудным при той степени технического совершенства, которой он достиг еще в своем втором «Благовещении».

Глава IV

Леонардо в Милане. – Лодовико Моро. – Письмо к нему Леонардо. – Чечилия Галлерани. – Лукреция Кривелли.

По приглашению миланского герцога Лодовико Моро Леонардо, уже славившийся во всей Италии как один из первых живописцев и один из лучших учителей музыки, променял Флоренцию на Милан (1483 год). Вазари положительно уверяет, что Леонардо был приглашен герцогом не как живописец, а как музыкант. «Этот государь, страстно любивший музыку, – пишет Вазари, – пригласил Леонардо с тем, чтобы он пел и играл на лире. Леонардо прибыл с инструментом, им самим сделанным, почти из цельного серебра, и имевшим вид лошадиного черепа. Эта форма поражала своею странностью, но придавала звукам полноту и силу. Леонардо вышел победителем из состязания, в котором участвовало много музыкантов, и оказался самым удивительным импровизатором своего времени. Лодовико, очарованный музыкой, а также изящным и блестящим красноречием Леонардо, осыпал его похвалами и ласками».

Некоторые новейшие писатели считают этот рассказ басней, и действительно, в нем есть известный пересол. Совершенно невероятно допустить, чтобы герцог ничего не знал о занятиях Леонардо живописью. Весьма возможно, что музыкальные упражнения Леонардо были для Лодовико просто предлогом и что он вообще хотел воспользоваться разносторонними талантами да Винчи. Очень может быть, что какие-нибудь влиятельные лица явились посредниками между Леонардо и герцогом, стараясь создать для художника прочное и материально выгодное положение при миланском дворе. Этим и объясняется знаменитое письмо, адресованное герцогу самим Леонардо, – письмо, в котором художник рекомендует самого себя. Судя по этому письму, весьма вероятно предположить, что Леонардо был еще раньше рекомендован герцогу не столько как живописец и еще менее того как музыкант, сколько как выдающийся инженер и архитектор. Одною из причин, побудившей герцога пригласить Леонардо, было также желание Лодовико воздвигнуть конную бронзовую статую Франческо Сфорца.

О письме Леонардо еще будет речь в очерке научных и технических работ да Винчи. Перечислив разные военно-технические проекты, Леонардо в конце, в виде последнего пункта, добавляет: «В мирное время я считаю себя способным удовлетворить всяким потребностям как в архитектурном деле, по сооружению общественных и частных зданий, так и в

водопроводном. Я делаю также скульптуры из мрамора, бронзы и гипса; также делаю все, что может выполнить живопись, на чей угодно вкус. Я мог бы также заниматься сооружением конной бронзовой статуи, которая будет воздвигнута на вечное воспоминание и для вечной славы вашего знаменитого отца и благородного дома Сфорца».

Вот и все, что пишет Леонардо о себе как художник, тогда как военному делу он посвящает девять пространных пунктов, поясняемых многочисленными чертежами и рисунками. Очевидно, да Винчи имел серьезные причины, побудившие его рекомендовать себя, главным образом, как инженера. Письмо Леонардо станет еще понятнее, если вспомнить, что герцог был окружен врагами и должен был постоянно держать свои войска наготове.

Лодовико Моро – весьма любопытный представитель тогдашней эпохи, и отношение к нему Леонардо да Винчи настолько повлияло на судьбу великого художника, что совершенно необходимо охарактеризовать этого герцога, представлявшего собой смесь самых разнообразных качеств.

Двор герцога Сфорца во многом отличался от двора первых Медичи. Здесь не было ни скромности и мудрости старого Козимо, ни великолепия Лоренцо Медичи. Династия Сфорца была самого недавнего и притом весьма плебейского происхождения: еще в конце XIV века предки Сфорца были простыми земледельцами. Первые представители династии отличались всеми качествами выскочек и авантюристов. Знаменитый Франческо Сфорца, отлученный папой от церкви, «продавал свою кровь тому, кто платил дороже», и сражался то против своих же миланцев за венецианцев, то в рядах миланцев против Венеции. В 1450 году он взял Милан приступом и объявил себя герцогом. Один из его сыновей был развратником, не уступавшим знаменитому впоследствии Борджиа: его убили в церкви, и, по словам летописца, «кровь его была приятна Богу». Лодовико Моро был родным братом этого развратника. Немногим отличаясь от брата в любовных похождениях, Лодовико боялся убийц, но сам был убийцей: он отравил своего племянника и охотно отравил бы племянницу Катарину, знаменитейшую амазонку того времени. Этот мелкий тиран был рабом своих любовниц, пока они ему не надоедали. Он любил музыку, вероятно, потому, что заглушал ее звуками постоянно тревожившие его опасения. В любви к сладким звукам он сходился с Нероном и с Саулом.

К такому человеку попал Леонардо и вскоре стал для Лодовико необходимым товарищем. В свою очередь Леонардо, всегда интересовавшийся внешнею эксцентричностью, не мог не

заинтересоваться этим душевно ненормальным типом. Есть основания думать, что великий художник пытался даже направить эту развращенную натуру на лучший путь, стараясь главным образом действовать на артистические наклонности герцога. Но это была нелегкая задача. Лодовико восхищался не только пением, но и звуками речей Леонардо. Когда да Винчи декламировал стихи, на глазах герцога часто показывались слезы, и он говорил: «Мне казалось, что вы все еще продолжали петь». Но как только Леонардо уходил, герцог отдавал кровожаднейшие приказания или отправлялся к одной из своих любовниц.

Но даже среди этой обстановки Леонардо стремился к идеалу и иногда находил его совершенно неожиданным образом и при обстоятельствах, сильно скандализировавших некоторых благочестивых историков искусства. Если верить Рио, автору «Истории христианского искусства», герцог умел злоупотреблять талантом Леонардо, заставляя великого художника рисовать для своей потехи самые нечистые мифологические сюжеты. Утверждение это весьма правдоподобно, но об этих «натуралистических» произведениях Леонардо сохранилось так мало сведений, что, очевидно, ни сам художник, ни его ученики не придавали им серьезного значения. Вот что пишет Рио: «Лодовико иногда страдал настоящими пароксизмами похотливости и в такие часы заставлял художника рисовать самые мерзкие мифологические изображения, причем ему более всего нравилась наименее прикрытая нагота, лишь бы контуры были хорошо округлены и лишь бы магия светотени (clarum obscurum) дала вполне обнажиться совершенству форм».

Из этих картин сохранилась разве «Леда», находящаяся в Гааге, о которой Ломаццо пишет: «Хотя и нагая, она не представляла ничего неприличного, потому что стыдливо опускала глаза». Эта «Леда» попала из Италии в Германию, где с нею поступили по-варварски: желая придать ей «приличный» вид, злополучную Леду одели в неуклюже намалеванное платье и назвали «Милосердием». В Гааге пытались ее реставрировать, но, конечно, без особого успеха.

Школа Леонардо да Винчи. Леда. 1508—1515

Бесспорно, однако, что писание нагих женских тел, с точки зрения Леонардо, было не творчеством, а упражнением, уроками анатомической живописи. «Удивительная вещь, – восклицает французский критик Теофиль Готье, – Леонардо да Винчи,

обладавший таким знанием анатомии, почти никогда не писал нагих тел!» Наивное удивление человека, судящего о произведениях Леонардо в сравнении с французской живописью! Без всякого сомнения, Леонардо не раз рисовал и писал нагие тела – стоит просмотреть его эскизы и рисунки, – но он не выставлял их там, где они не имеют смысла, и не смешивал начала работы с концом.

Посреди окружавшего его придворного шума и разврата Леонардо замышлял чисто идеальные сюжеты поразительной красоты. Правда, и в этом случае он не угодил христианским пиетистам. Названный уже Рио считает «неприличным и почти кощунственным» то обстоятельство, что великий художник написал одну из своих лучших Мадонн для прекрасной Чечилии Галлерани, в то время пленившей герцога Лодовико. Как будто не все равно, по чьему заказу была написана картина, принадлежавшая всем, кто умел видеть и понимать! Что же касается сюжета картины – Дева Мария, ведущая за руку ребенка Иисуса, чтобы благословить только что распустившуюся розу, – то благочестивым историкам следовало радоваться, а не приходить в негодование. Пробуждающаяся после зимней спячки природа, юность и весна христианства, – разве в этом сопоставлении нельзя было найти примирения христианского чувства любви с пониманием природы и пламенною любовью к ней?

Но что окончательно заставило некоторых писателей обвинять Леонардо в кощунстве, это смелая мысль изобразить прекрасную любовницу герцога, ту же самую Чечилию Галлерани, в виде святой Чечилии. Но Галлерани была в действительности чрезвычайно хороша собой и восхитительно играла на арфе. Играя с нею дуэты, Леонардо мог уловить самые тонкие ее переживания; к тому же изображение святой Чечилии – это не портрет, а картина, и кто знает, насколько картина облагородила и идеализировала черты лица женщины, послужившей натурщицей?.. Иным был, по-видимому, портрет другой любовницы герцога, Лукреции Кривелли. Латинские стихи в честь этого портрета гласят: «Рисовал Леонард, любил Мавр (Моро)». Некоторые критики полагали, что этот портрет – тот самый, который показывают в Лувре под именем «La belle Feronniere». Это сомнительно. Картина, носящая такое название, изображает женщину с правильными, но холодными чертами лица; судя по типу и костюму, она должна быть флорентинкой, а не миланкой и еще менее того француженкой. «La belle Feronniere» было, как известно, народным прозвищем любовницы Франциска I.

Глава V

Лихорадочная деятельность. – Статуя Франческа Сфорца. – Academia Leonardi Vinci. – Спектакль с планетами. – Женитьба Лодовика Моро. – Сочинения о живописи. – Смерть Беатриче д'Эсте. – Леонардо замышляет написать «Тайную вечерю». – Военные неудачи Лодовико. – Взятие Милана французами.

Герцог Лодовико Моро сорил деньгами направо и налево, но, как часто случается с подобными ему людьми, менее всего был склонен оплачивать самый добросовестный, самый гениальный труд. Леонардо да Винчи жил поэтому около роскоши, но далеко не в роскоши. Само по себе это обстоятельство не могло бы считаться неблагоприятным для развития его таланта; но герцог действительно эксплуатировал труд Леонардо не тем только, что заставлял писать портреты своих любовниц, а тем, что старался извлечь из способностей Леонардо все что мог. В натуре да Винчи была и без того некоторая склонность разбрасываться, начинать сразу несколько одинаково трудных дел. При дворе миланского герцога Леонардо буквально приходилось быть всем, «разрываться на части», как выражается один из биографов. Он – придворный, он устраивает празднества, он основывает Академию, состоящую под его управлением, поет, играет на лире и на скрипке, занимается физикой и математикой и в то же время постоянно рисует, моделирует и пишет – кистью и пером.

Леонардо да Винчи было с небольшим тридцать лет, когда он вскоре после приезда в Милан начал, по поручению герцога, проектировать статую Франческо Сфорца, не дошедшую до нас, как и весьма многие капитальные произведения Леонардо. Конная статуя была особенно по душе Леонардо, который сам был превосходным всадником, любил лошадей и изучал их с самого начала своей художественной деятельности. Сохранилось много свидетельств о том, что фигуры как всадника, так и лошади, созданные Леонардо для статуи Сфорца, были плодом многочисленных попыток, возобновлявшихся с перерывами в течение *десяти* лет. В одном старинном сборнике находится следующий рассказ о постепенном развитии идеи Леонардо. «Художник весьма долго колебался, обдумывая, следует ли ему нарисовать парадного или боевого коня? Надо ли изобразить генерала, спокойно командующего на площади, или же полководца, ринувшегося в атаку? Следует ли сообразоваться с античной традицией, которой следовал и его учитель (Верроккьо), или же необходимо пожертвовать теорией

относительного покоя, этим высшим законом греческого искусства, ради требований народного воображения, которое понимает героя только в действии и требует, чтобы это действие было особенно характерным? В конце концов он принял род компромисса, согласовав классический абсолютизм со свободой, необходимой для жизни». Начав работу в 1483 году, Леонардо постоянно переделывал ее и все не был доволен собою. По его собственным словам, то лошадь не имела вида коня, несущего на себе героя и его судьбу, то всаднику не хватало благородства и естественности. Оканчивая свой трактат о тенях и свете – целую теорию живописи, – Леонардо надписал на обложке: «Начал четвертую книгу и опять начал коня». Это было весною 1490 года.

В том же году Леонардо основал в Милане знаменитую Академию, получившую его имя. До сих пор в Миланской Амвросианской библиотеке хранятся три выгравированных на меди рисунка, на которых видны слова: Academia Leonardi Vinci. Среди манускриптов Леонардо есть многие, составляющие, по-видимому, программы лекций, которые он читал в Академии. Рукописи эти, написанные в манере Леонардо справа налево, испещрены рисунками, относящимися к теории живописи, и чертежами по геометрии и механике. Увлекаясь предметом, Леонардо во всем хотел быть самостоятельным творцом. Планы его необычайно широки. Во время засухи и неурожая Леонардо размышляет о способах орошения полей и придумывает разные усовершенствования дренажа. Во время слишком обильных ливней и гроз, губящих жатву, он предлагает построить такие пушки, которые смогут, по его мнению, метать разрывные снаряды и разгонять облака. Воздухоплавание постоянно занимало ум Леонардо, и он придумывал разные летательные снаряды. Герцог Лодовико с любопытством следил за опытами Леонардо, интересовался его планами, но не давал на них ни гроша, предпочитая устраивать роскошные игрища и дарить Леонардо драгоценные, но ненужные подарки. Для герцога Леонардо был прежде всего устроителем празднеств. Ни одного большого праздника не обходилось без его деятельного участия. Великий художник должен был декорировать залы, возводить триумфальные арки. На свадьбе молодого герцога Галеаццо и Катерины Арагонской Леонардо устраивает грандиозное и своеобразное зрелище, свидетельствующее, между прочим, о его научных склонностях. Леонардо устраивает «рай», но не рай Данте, а небесное пространство, наполненное планетами. Планеты вращаются вокруг новобрачных, затем является певица в символическом костюме и поет стихи Беллинчиони.

Даже религиозные празднества не обходились без участия

Леонардо. Однажды понадобилось перенести гробницу святого Киодо. Леонардо тотчас предлагает свои услуги, сооружает машину из блоков и веревок и облегчает труд рабочих. Одно время он особенно усиленно занимался механикой и был одержим настоящей манией передвижения тяжелых предметов. Еще находясь во Флоренции, он предложил «поднять церковь, как гнездо птички, и перенести на другое место». Это рискованное предложение флорентийского Архимеда не было принято.

В 1492 году в жизни покровителя Леонардо, герцога Лодовико, произошел переворот. Этот запятнанный кровью развратник женился на Беатриче д'Эсте, прекрасной, кроткой и нравственной женщине, любившей мужа и прощавшей ему многое. Лодовико был не в силах окончательно бросить прежней жизни: он, как и всегда, имел несколько любовниц, но нрав его значительно смягчился, и с женою он вел себя как самый кроткий из мужей. Само собой разумеется, что устроителем брачных празднеств был Леонардо, который, несмотря на свои сорок лет, несмотря на свою красоту и мужественность, сам и не думал о женитьбе. У Леонардо не хватило на это времени. Теперь, с женитьбою герцога, у него появились новые занятия и новые заботы. Надо было угодить не только хозяину, но и хозяйке, в особенности такой очаровательной, доброй и приветливой, какою была Беатриче. В то же время надо было довершить план орошения правого берега Тиччино и окончить задуманную работу по канализации. И вот Леонардо в одно и то же время составляет план с целью сделать канал Мартезану судоходным от Треццо до Милана и занимается устройством хозяйства Беатриче. Он архитектор, он же и живописец, украшающий герцогский дворец. Он сооружает для Беатриче посреди герцогского сада бассейн с красивой купальней, стенами из розового мрамора, белой ванной, мозаиками и фигурой Дианы. Он выполняет даже рисунки ключей и головок угрей для кранов, выпускающих холодную и горячую воду.

Леонардо да Винчи. Джиневра де Бенчи. 1474

Об интимной жизни Леонардо в этот период не сохранилось почти никаких сведений. Да и где их искать? В его манускриптах? Но здесь мы находим дневник ума, а не сердца, и никаких личных подробностей, исключая самые банальные заметки вроде следующей: «26 января 1491 года, находясь у синьора Галеаццо для управления данным им праздником, я придумал для некоторых людей костюмы дикарей. Когда эти люди сняли платье, чтобы примерить костюмы, Джакомо (мальчик, поступивший в услужение к Леонардо) ловко стибрил кошелек одного из них, лежавший на постели, и вытащил все деньги». Рассказав это событие, Леонардо приписывает на полях целый лексикон бранных слов по адресу воришки, который и его

постоянно обкрадывал.

Вся жизнь Леонардо, так сказать, ушла в его художественную и научную работу и в те навязанные ему занятия, которым он, как и всему, предавался с жаром и любовью.

В 1493 году Леонардо наконец счел оконченной свою модель конной статуи Франческо Сфорца. Несомненно, что на продолжительность этой работы значительно повлияли неблагоприятные условия, в которых находился художник, живя при дворе Лодовико. Но мы уже видели, как строг был к самому себе творец этого произведения, изумившего всю Италию.

Модель была впервые показана публике во время торжества по поводу бракосочетания Бианки Марии Сфорца с императором Максимилианом. Леонардо, по обыкновению, распоряжался всеми декоративными работами. Он поставил свою модель под триумфальной аркой, сооруженной на площади миланского герцогского замка. Как ни пышны были брачные торжества, они не могли затмить успеха Леонардо. Многие современные поэты воспели статую; из всех больших городов Италии приезжали посмотреть на это произведение. «Да потечет бронза», – воскликнул один восторженный поэт, надеясь, что модель будет вскоре превращена в статую. Но бронза так и не потекла, потому что финансовые и политические затруднения вскоре привели миланское герцогство к кризису, и, по-видимому, модель так и осталась моделью. «Ты видел, пришлец, – говорит другой поэт, – теперь уходи и радуйся». Третий, впрочем, уверяет, что Лодовико велел отлить статую из металла: может быть, это поэтическая вольность. Год спустя (1494) Леонардо на время покидает Милан. Он поселяется в Павии, где берет уроки анатомии у генуэзского ученого Марко Антонио делла Торре. Марко режет трупы, Леонардо рисует мускулы и кости пером и красным карандашом. Встречается утверждение, будто всеми своими анатомическими познаниями Леонардо да Винчи был обязан генуэзскому профессору. Это явное преувеличение, потому что Леонардо в то время было 42 года и он успел уже создать такие картины, как «Воскресение Христа». Первые уроки анатомической живописи Леонардо брал еще в мастерской Верроккьо, и задолго до 1494 года он уже обладал отличным знанием человеческого тела; но люди, подобные Леонардо да Винчи, никогда не считают себя знающими все и достигшими полного совершенства. Уже окончив модель статуи Сфорца, Леонардо написал посвященную герцогу Миланскому и впоследствии пропавшую рукопись «Что предпочтительнее: скульптура или живопись?» Рукопись эта, очевидно, навеяна чувством неполного удовлетворения, которое доставила Леонардо его статуя, иначе трудно понять, почему в

момент, когда его славили поэты, Леонардо поставил скульптуру на низшую ступень, заявив, что предпочитает живопись. Леонардо тогда еще затевал написать полный трактат о живописи, но ограничился отрывочными заметками и редактированием знаменитой книги Луки Пачоли, озаглавленной «De divina proportione» («О божественной пропорции»). Леонардо не только составил рисунки и чертежи к этой книге, но и внушил автору главные мысли. Мы найдем их впоследствии в трактате, написанном самим да Винчи.

В 1497 году Леонардо был сильно опечален смертью молодой герцогини Беатриче, постоянно страдавшей и молившейся за своего мужа, который, без сомнения, любил ее больше, чем всех своих любовниц, взятых в совокупности, но слишком привык к гаремной жизни, чтобы удовольствоваться одними чистыми поцелуями Беатриче. За несколько дней до своей скоропостижной смерти Беатриче впала в религиозный экстаз. Она стала постоянно посещать часовню Милосердной Богоматери, сооруженную над гробницей герцогини Бианки в доминиканском монастыре. Она постоянно говорила о смерти и как будто готовилась к дальнему путешествию.

Леонардо да Винчи. Дама с горностаем. 1483

Несмотря на все эти приготовления, смерть жены была для герцога Лодовико внезапным ударом. Отчаянию его не было пределов. Он сломал свой меч, не хотел видеть детей, не впускал к себе друзей и в течение пятнадцати дней сидел в добровольном одиночном заключении, в комнате, обтянутой траурными материями. Наконец он призвал к себе Леонардо да Винчи,

рыдая, бросился в его объятия и умолял его соорудить для Беатриче великолепный мавзолей. Еще раньше Леонардо распоряжался пышными похоронами герцогини. Что касается герцога, в нем на этот раз произошла полнейшая перемена: он бросил всех любовниц, стал набожным до ханжества. В течение месяца служилось по сотне панихид в день за упокой души герцогини; сто факелов горели неугасимо перед алтарем. Своды храма Милосердной Богоматери были увеличены для установки великолепного мавзолея «работы неизвестного резца», говорит историк Рио, но в этом резце нельзя не узнать руки Леонардо. Что всего замечательнее, это необычайная поспешность, с которою Леонардо окончил модель мавзолея: вообще он не любил спешить, но на этот раз как будто чувствовал себя в долгу. Какое глубокое впечатление произвела на Леонардо смерть герцогини, видно из того, что под влиянием этого горестного события он задумал свое величайшее произведение – «Тайную вечерю» – и окончил его необычайно быстро. Менее года понадобилось художнику для создания этого произведения, которое было вполне закончено в начале 1498 года.

Сохранилось много рассказов о том, как писал Леонардо эту картину. Известный Банделло, которого французский король Франциск произвел в епископы за то, что он хорошо умел «рассказывать», сообщает следующие подробности, тем более важные, что Банделло был современником да Винчи и лично знал художника. «Во времена герцога Лодовико, – пишет он, – несколько дворян, находившихся в Милане, встретились однажды в монастыре Богоматери. Они молча созерцали Леонардо да Винчи, который в то время заканчивал в трапезной зале монастыря свою чудесную картину „Вечеря“. Этот художник чрезвычайно любил, чтобы посетители, приходившие смотреть его произведения, свободно высказывали о них свои мнения. Леонардо часто приходил рано утром в монастырь, это я видел своими глазами. Он бегом взбирался на свои леса (картина Леонардо, написанная масляными красками, имела характер стенной живописи и даже сохранила название фрески). Здесь, забывая даже о пище, Леонардо работал, не оставляя кисти, с восхода солнца до тех пор, пока совершенная темнота не делала работу положительно невозможной. Зато иногда проходило дня три-четыре, когда Леонардо даже не прикасался к картине. Он, однако, приходил и проводил подле нее час или два, со скрещенными на груди руками. Он созерцал свои фигуры и, по-видимому, сам критиковал их. Я видел также, как в полдень, когда знойные летние лучи делают улицы Милана пустынными, Леонардо выходил из цитадели, где он моделировал из гипса

коня колоссальных размеров. Отсюда великий художник прямо шел в монастырь, не ища тени и выбирая кратчайший путь. Придя в монастырь, он поспешно делал два-три мазка кистью и затем тотчас уходил».

Гете в одном из своих сочинений говорит, что каждая из фигур «Тайной вечери» есть превосходный портрет. Это слишком слабо сказано: каждая представляет собой нечто выше портрета, а именно тип. Писатель XVI века Джиральди, слышавший о Леонардо от его современников, следующим образом поясняет метод, которому следовал художник, комбинируя черты живых людей в бессмертные типы: «Этот великий художник, когда ему надо было ввести какую-либо личность в одну из своих картин, сначала задавался вопросом о качествах данной личности: благородна ли она или вульгарна, веселого или сурового нрава, следует ли изобразить ее тревожною или спокойною, старою или молодою, доброю или злою. Ответив после долгих размышлений на эти вопросы, Леонардо старался вращаться в обществах, где встречаются обыкновенно люди сходного типа. Он внимательно наблюдал их обычные движения, физиономию, ухватки: как только попадалась малейшая черта, годившаяся для его предмета, он ее отмечал карандашом в маленькой записной книжке, которую всегда носил с собою. Когда после долгих поисков художник наконец убеждался, что собрал достаточное количество материала, только тогда он брался за кисть».

Этот рассказ поясняет и дополняет сообщения Банделло. Ясно, почему да Винчи иногда писал с утра до вечера, тогда как случались дни, когда он вовсе не писал или делал «два-три мазка». Надо было собрать материал и, что еще важнее, продумать его. Впрочем, вот пример, сообщенный самим Джиральди со слов своего отца, бывшего современником художника. Рассказ этот, помимо прочего, характеризует отношения да Винчи и герцога Лодовико.

Винчи окончил наконец Христа и одиннадцать апостолов; но он никак не мог окончить Иуды и сделал только туловище. Головы все еще не было, и художник не подвигал своей работы. Приор монастыря, заботясь главным образом об очищении своего помещения от лесов и других принадлежностей художественной мастерской, отправился наконец с жалобою к герцогу Лодовико, который за эту работу Леонардо платил весьма щедро (Леонардо получал пенсию в пятьсот экю – трудно согласиться, чтобы это вознаграждение было весьма значительно). Герцог велел призвать к себе Леонардо и кротко укорял его за леность; но Леонардо возразил, что изумляется словам его высочества, потому что не проходит дня, чтобы он по целым часам не работал над этой

картиной. Монахи возобновили жалобу, герцог передал им ответ Леонардо. «Государь, – сказал на это аббат, – действительно ничего более не остается, как приделать одну голову, а именно Иуды; но вот уже более года, что он не только ни разу не прикоснулся к картине, но ни разу даже не пришел взглянуть на нее». Рассерженный герцог опять велел позвать Леонардо и спросил, что это значит? «Разве отцы-монахи понимают что-нибудь в живописи? – сказал Леонардо. – Они правы в том отношении, что я действительно давно не был в их монастыре; но они не правы, утверждая, что я не работаю по крайней мере часа два в день над этой картиной». «Как это так, если ты даже не являешься туда?» – спросил герцог. «Ваше высочество знаете, что мне осталось написать только голову Иуды, который был, как известно всему миру, величайшим канальей. Необходимо, следовательно, дать ему физиономию, вполне соответствующую столь чудовищной подлости: поэтому в течение года, а может быть и более, я ежедневно, утром и вечером, хожу в Боргетто, где, как известно вашему высочеству, живут все мошенники и негодяи вашей столицы. Но до сих пор я еще не мог найти ни одного злодейского лица, достаточно меня удовлетворяющего. Как только я найду такое лицо, я кончу картину в один день. Но если мои поиски окажутся напрасными, я удовольствуюсь чертами лица этого брата-приора, который только что жаловался на меня вашему высочеству и который, сказать по правде, превосходно подходит к моему предмету. Меня останавливало лишь одно обстоятельство: я боялся сделать этого приора предметом насмешек в его собственном монастыре».

Почтительно-иронический тон Леонардо не оставляет сомнения в том, что все им сказанное нельзя принять буквально. Сомнительно даже, чтобы голова Иуды оставалась ненаписанной целый год, потому что на всю картину Леонардо затратил меньше года. Герцог, впрочем, был умен и понял Леонардо. Он расхохотался и, по словам Джиральди, понял, «с какою глубиною рассуждения Винчи компоновал свою картину и почему она уже возбуждала всеобщее изумление». Что жалобы монахов были преувеличены, видно из следующего: через несколько дней после этой беседы с герцогом Леонардо нашел подходящую фигуру. «Он на месте набросал главные черты, соединил их с теми, которые собрал уже в течение года (так повествует Джиральди), и затем быстро окончил свою фреску».

Любопытен еще рассказ одного из учеников Леонардо, Ломаццо, автора «Трактата о живописи».

«Леонардо да Винчи, – пишет этот автор, – придал столько красоты и величия св. Иакову и его брату в своей картине

„Вечеря“, что, взявшись затем за фигуру Христа, он уже не мог поднять ее на такую ступень возвышенной красоты, как ему казалось необходимым. После долгих размышлений он пошел посоветоваться со своим другом Бернардо, который сказал: „Леонардо! Ошибка, которую ты сделал, так важна последствиями, что ее может исправить только Бог; не в твоей власти и не во власти кого-либо из смертных придать какой-либо личности более красоты и божественности, чем сколько ты придал лицам св. Иакова и его брата. Поэтому оставь Христа незаконченным, потому что тебе никогда не создать Христа подле этих двух апостолов“.»

Ломаццо уверяет, что Леонардо исполнил этот совет в точности, но этот ученик Леонардо, хотя и написал «Трактат о живописи», в то время был слеп и судил с чужих слов. Только поэтому он мог написать далее, что на картине Леонардо «фигура Христа действительно осталась неоконченною, и это можно разглядеть, хотя сама картина уже совсем почти испортилась». Верно лишь то, что сырость монастырской стены губительно действовала на картину.

«Тайная вечеря» Леонардо да Винчи сама по себе создала целую школу. Не говоря уже о множестве копий, из которых лучшая была сделана Марко д’Оджионе, эта картина была родоначальницей целого ряда картин, миниатюр, мозаик. Храм Santa Maria delle Grazzie превратился в музей, воспитавший несколько поколений художников. О Леонардо можно сказать, что он в живописи создал настоящие типы Христа и апостолов, подобно тому как Рафаэль создал настоящий или наивысший тип Мадонны.

В то время, когда Леонардо писал свою «Вечерю», любимыми его учениками были Салаи и Мельци. Обоих он называл своими сыновьями: первый был, быть может, его сыном не только по духу, но и по крови. Этот прекрасный юноша с русыми волосами, говорят, лицом походил на Леонардо. Но кто была героиня романа Леонардо? Мельци был более близок к Леонардо по духовному родству: его кисть – почти кисть учителя, лишь более женственная и менее выразительная.

Близкий друг Леонардо, Пачоли, рассказывает, что в том самом году, когда Леонардо писал «Вечерю», он был завален множеством посторонних работ. Он предпринял сооружение канала между Бривио и Треццо: для этого надо было умерить быстрое течение реки, прорезать скалы и уплотнить почву. Леонардо наметил работы, исполненные лишь сто лет спустя. Сам да Винчи пишет в одном письме, что в это время он отправил в поход все десять человек, сидевших в нем: скульптора,

музыканта, живописца, математика, управляющего общественными работами, директора Академии и проч. и проч. При всем том он был беден и из пенсии, получаемой от герцога, не имел даже «чем кормить своих лошадей». Чтобы заработать что-нибудь, ему приходилось иной раз посылать в какой-нибудь монастырь наскоро написанную Мадонну, «иначе (говорит один биограф) ему пришлось бы терпеть голод и холод». Лишь накануне своего падения миланский герцог подарил да Винчи землю под виноградник, разрешив на ней «строить, что ему вздумается, разводить сады и делать, что ему или его потомкам или наследникам будет угодно».

Леонардо да Винчи. Портрет музыканта. 1485

Рисунков за это время было сделано бесчисленное множество. Сохранилась записка Леонардо, в которой перечислено около 40 рисунков, сделанных в 1497 году. Тут и «голова Христа, рисунок пером», и две «оконченные Мадонны», и такие этюды, как «шеи старух», «эскизы нагих юношей», даже

«глубокие сосуды – в перспективе» и чертежи «водяных машин». В то же время Леонардо писал трактат о живописи; вообще это был самый плодовитый год в его жизни и вместе с тем последний год его молодости.

К этому времени относятся знаменитые «правила», написанные Леонардо для своих учеников и вывешенные на стене. С правилами этими не мешает ознакомиться тем теоретикам, которые проповедуют весьма одностороннее учение о так называемой «бессознательности» творчества. Для Леонардо в искусстве главное – мысль, а не инстинкт художника.

«Если все кажется легким, – говорит Леонардо в своих правилах, – это безошибочно доказывает, что работник весьма мало искусен и что работа выше его разумения.

Критика врагов приносит больше пользы, чем восторженные похвалы друзей. Друзья только покрывают позолотой наши недостатки.

Люди, предающиеся быстрой и легкой практике, не изучив достаточно теории, подобны морякам, пускающимся в море на судне, не имеющем ни руля, ни компаса.

Художник, рабски копирующий манеру другого художника, закрывает дверь для истины, потому что его призвание не в том, чтобы умножать дела других людей, а в том, чтобы умножать дела природы.

В ночной тиши старайтесь вспоминать идеи вещей, которые вы изучали. Рисуйте умственно контуры фигур, которые вы наблюдали в течение дня; где мысль не работает вместе с рукой, там нет художника».

Французский критик Гуссэ утверждает, что Леонардо советовал своим ученикам «гимнастику памяти». Очевидно, что он требовал большего, желая, чтобы ученики его вдумывались в наблюдаемое и чтобы накопившийся материал не просто обременял память, но складывался в творчески воспроизведенные образы.

Благородная простота и мужественность звучат в следующих его словах: «Не ссылайтесь на вашу бедность как на оправдание в том, что вы не имели возможности достаточно учиться и стать достаточно умелыми. Изучение искусства питает не только душу, но и тело. Сколько раз бывало, что философы, рожденные в роскоши, добровольно отказывались от нее, чтобы не отвлекаться от своей цели!»

Ученики Леонардо боготворили учителя. Он умел сделать самый тяжелый труд приятным, но не терпел лености. В его мастерской было весело; он не требовал труда выше сил и способностей. В своем трактате о живописи Леонардо пишет:

«Весьма полезно иногда оставлять работу и несколько развлечься. По возвращении ум становится свободнее. Чрезмерное прилежание и излишняя усидчивость отягощают ум, порождая бессонницу».

Для Леонардо настоящею мастерской была вся окружающая природа: все люди, которые поражали его внимание, были его натурщиками. Очень часто его урок в мастерской оканчивался прогулкой на площади, где он с учениками смотрел на какой-нибудь цыганский табор. Он отправлялся с ними то в трактир, то на концерт, то в деревню, то в церковь.

Наступил 1499 год, и в жизни Леонардо да Винчи произошел крутой перелом.

Сам Леонардо описывает события этого года несколькими лаконическими фразами, набросанными на обложке двенадцатого тома его рукописей. Одна из этих фраз гласит: «Герцог потерял государство, имущество и свободу, и затеянные им дела не были им кончены».

Вот как это случилось. Сознавая шаткость своего положения, опасаясь войны с неаполитанским королем Альфонсом, герцог Лодовико вступил в союз с французским королем Карлом VIII. Но после первых побед французов Лодовико стал опасаться, что его новые союзники в конце концов овладеют Миланом. Он вступил в переговоры с Генуей, составил итальянскую лигу и отказался от союза с Францией. Карл VIII вскоре умер, но его преемник, Людовик XII, внезапно перешел Альпы и овладел Миланом; Лодовико бежал, заключил новый союз с императором Максимилианом и с помощью имперских и швейцарских войск разбил французов. Но вскоре, благодаря измене и недостатку денег, был доведен до крайности, взят в плен в Наварре, закован в цепи и уведен в Лош, где в течение десяти лет томился в плену, пока наконец не умер от горя и скуки.

Во время взятия Милана французские войска, согласно с тогдашними нравами, предавались всякого рода бесчинствам. Очевидец этих событий Кастильони уверяет, что, между прочим, французы совершили акт самого дикого вандализма, испортив знаменитую модель статуи Франческо Сфорца, плод многолетних трудов Леонардо да Винчи. По рассказу Кастильони, «модель, над которою Леонардо трудился в течение шестнадцати (?) лет, была, благодаря невежеству и беспечности известных лиц, не понимающих и не уважающих гения, позорно предоставлена гибели. Эта чудная и глубокомысленная работа стала мишенью гасконских арбалетчиков». Тот же рассказ повторяет первый биограф Леонардо, Вазари.

В новейшее время французские критики стараются доказать,

что этот рассказ – басня. Указывают на документ 1501 года, из которого видно, что два года спустя после разграбления Милана французами статуя еще существовала. Документ этот, в сущности, доказывает только, что некий Геркулес д'Эсте говорит о существовании такой модели в Милане, сделанной, по его словам, «неким Леонардо, большим мастером в подобного рода делах». Из того же письма видно, что модель была уже в весьма плачевном состоянии.

По нашему мнению, оба по-видимому противоречащих друг другу показания могут быть согласованы. Кастильони говорит, что статуя была мишенью стрелков; Вазари, по всей вероятности только ради красного словца, прибавляет, что статуя была «разбита на куски», а Геркулес д'Эсте пишет: «Означенная модель ежедневно все более и более распадается, потому что о ней не заботятся». Очень возможно, что стрелки действительно сильно испортили статую и что Геркулес готов был, тем не менее, приобрести ее, потому что его скульптор, готовивший его собственную статую, некстати умер, и работа приостановилась. Так или иначе, но вполне установлено следующее: в 1501 году статуя еще существовала, правда, в весьма попорченном виде; несколько позже она исчезла неизвестно куда, но не попала к Геркулесу д'Эсте, потому что руанский кардинал, бывший в то время представителем французского короля, не решился или не захотел отдать ее без разрешения короля. Все это нисколько не мешает предположению, что опьяненные победой и вином солдаты могли после взятия города стрелять в статую, изображавшую отца побежденного ими герцога.

Накануне падения герцога Лодовико денежные дела его были так плохи, что он перестал платить Леонардо даже ту небольшую пенсию, которую да Винчи получал прежде. Леонардо долго молчал, но наконец, нуждаясь в деньгах не столько для самого себя, сколько для уплаты жалованья ученикам и рабочим, написал герцогу, что придется бросить живопись и скульптуру, потому что искусство не доставляет ему даже средств, необходимых, чтобы жить. Лодовико продолжал осыпать Леонардо… обещаниями. Впрочем, перед самым падением герцог все еще разыгрывал роль мецената. Так, в 1498 году в его дворце состоялся «научный поединок» – литературный диспут, которым руководил Леонардо.

В первый раз в рукописях Леонардо появляются скорбные ноты. Это отрывочные замечания, но и по ним можно судить о том, что даже его олимпийское спокойствие не устояло перед такими испытаниями… Когда французы окончательно утвердились в Милане, Леонардо оставалось одно – возвратиться

туда, где он провел юность, во Флоренцию.

Глава VI

Вилла Ваприо. – Возвращение во Флоренцию – Джиневра и Мона Лиза. – Чезаре Борджиа. – Состязание между Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти.

В Милане Леонардо оставлял все: свою Академию, два своих капитальнейших произведения, из которых одно было уже изуродовано, другое – его «Тайная вечеря» – было оставлено на милость победителей. Два верных ученика – Пачоли и «сын» Леонардо, белокурый Салаи, – сопровождали художника.

Прежде всего путники прибыли на виллу Ваприо, принадлежавшую семье Мельци, той самой, из которой происходил другой «сын» Леонардо, Франческо Мельци. Здесь, на этой вилле, Леонардо мог чувствовать себя как дома. Он на время как будто успокоился и даже взялся за живопись, написав огромную «Мадонну», впоследствии привлекавшую толпы посетителей.

Но вскоре тяжелые чувства овладели Леонардо. Он, привыкший к самой разносторонней деятельности, бывший почти что вторым герцогом Милана, стал тяготиться деревенским уединением и покоем. Возвращаться в Милан было бессмысленно. Оставалось продолжать путь во Флоренцию.

Но Флоренция была уже не та, какою Леонардо ее оставил около двадцати лет тому назад, да и сам он был уже не тот. Годы сделали свое, сны молодости исчезли безвозвратно. Во Флоренции его знали, но больше по воспоминаниям. Здесь уже явились новые авторитеты, толпа поклонялась молодым богам. Знатные флорентинцы скупо давали ему заказы, еще более были скупы на плату, а между тем для доступа в их дома недостаточно было славы художника: требовались вид и одежда патриция. Леонардо получал мало и должен был тратить все, что имел, на приличную одежду и хорошую обстановку. При всем своем бескорыстии, Леонардо привык к придворной жизни: даже ради самого себя он не мог бы жить подобно Диогену.

Не имея возможности работать над большими картинами, которых никто ему не заказывал, Леонардо был вынужден писать портреты.

Из этих портретов, преимущественно женских, прославились в особенности два – Джиневры Бенци и Лизы дель Джоконде, иначе называемой «Мона Лиза».

Многие современные и позднейшие поэты воспели красоту обеих этих флорентинок. Джиневра считалась красивейшей девушкой во всей Флоренции; Мона Лиза, третья жена пожилого

флорентинца Франческо дель Джоконде, славилась среди замужних женщин. Стендаль пишет: «Вместо больших картин Леонардо стал писать светских красавиц. Когда в его мастерскую приходили эти прекрасные модели, Леонардо, привыкший блистать при дворе и любивший выказывать свою приветливость, собирал у себя светских людей и лучших музыкантов Флоренции. Он сам отличался веселым нравом и не щадил никаких усилий для того, чтобы превращать свои сеансы в празднества. Он знал, что скука делает самое прекрасное лицо несимпатичным, а Леонардо всегда искал в своих прекрасных моделях не одни черты лица, но главным образом душу. Он четыре года работал над портретом Моны Лизы и никогда не счел его оконченным. За этот портрет наш король Франциск I, несмотря на свои денежные затруднения, заплатил 45 тысяч франков».

Более непосредственно и без излишних прикрас описывает ту же работу старинный писатель Вазари: «Чтобы достичь такого совершенства в написании портрета Джоконды, изобретательный Леонардо, между прочим, употребил такое средство: пока Мона Лиза позировала, подле нее постоянно находились певцы, музыканты и шуты, дабы постоянно поддерживать в ней приятное и веселое настроение духа и избежать утомленного, меланхолического выражения, почти неизбежного в портретной живописи. И действительно, Леонардо совершил настоящее чудо».

Салон в богатом палаццо Франческо дель Джоконде, с музыкантами и шутами, потешавшими его молодую жену, у Стендаля превратился в великосветскую мастерскую художника, куда приезжала будто бы Мона Лиза, точно дело происходило не в XVI веке, а в XIX.

Другие французские писатели, в том числе Тэн, стараются доказать, что Мона Лиза стала любовницей Леонардо да Винчи. Слово слишком грубое, и доказательства не вполне убедительные. «Критики и архивные исследователи, – пишет Тэн в своем этюде о Леонардо да Винчи, – эти ужасные люди, упорно разыскивающие акты о рождении и браке, открыли, что супруг Моны Лизы, вступивший в третий брак, был уже не очень молод. Сопоставляя это с тем, что известно о Леонардо, о его красоте и славе, учитывая, что он работал над этим портретом четыре года, что он принял на свой счет (?) всю постановку, они вывели, что улыбка Моны Лизы относилась, быть может, к ее мужу – в виде насмешки, к Леонардо – по благоволению, а может быть, предназначалась для обоих одновременно».

Тэн забывает прибавить, что самому Леонардо было в то время не двадцать лет, а пятьдесят, и что поэтому ссылка на возраст мужа Моны Лизы теряет значение. Гораздо основательнее

замечание Арсена Гуссэ, который подчеркивает то действительно странное обстоятельство, что муж Моны Лизы согласился продать портрет жены за весьма приличную сумму королю Франциску I. Этот факт, характеризующий отношение мужа к жене и к произведению Леонардо, действительно дает ключ к разрешению загадки. Тут видны и ревность, и неуважение к личности жены, и алчность к деньгам. Такого мужа простительно было променять на Леонардо. Что касается художника, то наилучшим фактом, свидетельствующим о его чувствах к Моне Лизе, является его картина – «Джоконду» трудно назвать портретом, это больше чем портрет, это «песнь торжествующей любви». Как бы ни был велик гений Леонардо, сомнительно, чтобы художник мог создать «Джоконду», если бы был влюблен только в картину. Есть, впрочем, вещи, которые скорее чувствуются, чем доказываются. Сухая проза в подобных случаях бессильна; но «Джоконду» воспели многие поэты, и один из них, Долльфюс, кажется, ближе всех подошел к истине:

С мечтательной, загадочной улыбкой
Позирует она… Задумчив и велик,
Воспроизводит он своею кистью гибкой
Ее роскошный стан и несравненный лик…
Но вдруг кладет он кисть. Торжественно и важно
Он говорит: «Пускай пройдут века!
Я кончил этот труд: я к цели шел отважно;
Я сердцем трепетал, но не дрожит рука!
Ты, вечно русая, с небесными очами,
С улыбкой счастия на розовых устах,
Как ныне, будешь властвовать сердцами,
Когда мы оба превратимся в прах!
Века веков тебя не переменят.
Всегда бела, румяна и нежна…
Пусть зимы лютые ряд зим суровых сменят,
В твоей улыбке – вечная весна!
О смерть, приди! Я жду тебя спокойно.
Весь мир свой внутренний я в этот образ влил:
Я подвиг совершил вполне ее достойно,
Я обессмертил ту, кого, как жизнь, любил».

Мы еще возвратимся к этой картине, когда будет идти речь об общем характере и значении художественной деятельности Леонардо да Винчи.

Материальное положение художника во Флоренции было весьма шатко, и он снова стал искать какого-либо хлебного

занятия. После некоторых поисков Леонардо принял приглашение пресловутого Чезаре Борджиа, одного из порочнейших членов этой запятнанной кровью династии. Латинская эпиграмма говорит: «Чезаре Борджиа был делами и именем Цезарь. Буду либо ничем, либо Цезарем, сказал он, а был и тем, и другим». «Aut Caesar, aut nihil»[1] было девизом этого ничтожного, но тщеславного злодея, который поразил девятью ударами шпаги своего брата, застав его с их общей любовницей – с их родной сестрой Лукрецией.

В 1502 году Борджиа пригласил к себе Леонардо да Винчи в качестве «архитектора и главного инженера», потому что как раз в это время вел войну, по его словам, «с Богом и с чертом», выражаясь точнее, со своим отцом, папою Александром VI.

В этот период своей жизни Леонардо постоянно путешествовал и если рисовал, то главным образом изобретаемые им военные машины и укрепления. Рукописи его, относящиеся к этому периоду, – настоящие иероглифы, до того они испещрены рисунками. Какая-нибудь голубятня нарисована рядом с планом крепости, затем вдруг замечание: «Был в Римини. Какая поразительная гармония звуков от журчания воды общественного фонтана!» Далее нарисованы дом, телега, рабочие, несущие виноград. В Пиомбино Леонардо прислушивается к рокоту морских волн и пишет то как поэт, то как ученый, то как художник. «Они (волны) движутся, – говорит он, – с бешенством, но, прикасаясь к берегу, только ласкают его».

Вскоре служба у такого человека, как Борджиа, стала тяготить Леонардо, и он воспользовался первым удобным случаем, чтобы возвратиться во Флоренцию. Здесь его дела наконец поправились. Декретом Флорентийской республики ему поручено было написать фрески в зале Совета, и канцлер республики Содерини выдал ему вперед довольно крупную сумму.

Вскоре после этого началось памятное в истории искусства состязание между Леонардо да Винчи и Микеланджело.

В то время во Флоренции уже не господствовала династия Медичи, изгнанная вследствие заговора, в котором участвовали многие знатные фамилии.

Город Флоренция хотел показать, что он не уступает царственным меценатам в деле поощрения искусств. Был устроен конкурс на композицию картины, долженствовавшей украсить большой зал Совета. Воинственная и богатая Флорентийская республика хотела увековечить славу своих побед. В качестве сюжета участникам предлагалось избрать какой-либо эпизод из времен пизанской войны. Власти республики обратились к двум

знаменитейшим художникам того времени – Леонардо да Винчи и Микеланджело (Рафаэль был еще слишком молод).

Микеланджело был в высшей степени серьезным и опасным соперником даже для такого мастера, как Леонардо.

Более скульптор чем живописец – тогда как Леонардо был прежде всего живописец, а потом скульптор, – Микеланджело имел то неоспоримое преимущество, что быстро выбирал сюжеты, приноравливал их к своей «скульптурной» манере и работал необычайно скоро.

Современники сравнивали Микеланджело с быстроногим Ахиллесом, Леонардо – с величавым, но медлительным Агамемноном. Первый был на тридцать лет моложе и работал со всем пылом нетерпеливой юности. В 1503 году картоны Микеланджело были уже окончены; в 1504 году Леонардо едва начал свою работу и продолжал еще два года.

Разносторонность знаний и способностей – единственная черта, сближавшая обоих противников. Оба были живописцами, скульпторами, математиками, инженерами, архитекторами. Но в манере обоих замечалось крупное различие. Мощная кисть Микеланджело точно высекала мрамор, придавая всем фигурам замечательную рельефность, но в то же время преувеличенно атлетические формы. Леонардо, наоборот, соединял с силой грацию, с рельефностью – знание самых тонких переливов света и тени.

В 1505 году картон Леонардо был наконец готов и поставлен в зале Совета рядом с картоном Микеланджело. Оба произведения отличались замечательными достоинствами, но были совершенно различны по идее и по манере исполнения.

Микеланджело, со свойственной юности склонностью к смелым новшествам, взглянул на предложенный республикой военный сюжет с совсем особой точки зрения. Он взял эпизод из пизанской войны – этого требовали условия конкурса, – но избранный им сюжет не был батальным в полном смысле этого слова, то есть с трупами, кровью и скрещиванием мечей. Он предпочел эпизод по-видимому мелкий, но глубоко реальный, по крайней мере по идее, сумев избрать именно то, что наиболее подчеркивало, так сказать, скульптурные особенности его кисти. Иначе поступил Леонардо да Винчи. Он дал изображение битвы в наиболее выдающийся, драматический ее момент. Вот как описывает оба эти картона известный Бенвенуто Челлини: «Для Микеланджело это был первый случай показать всю силу своего гения. Он достойно соперничал с Леонардо да Винчи. Каждый из картонов изображал один из эпизодов пизанской войны. Превосходный художник, Леонардо да Винчи избрал сюжетом

группу всадников, оспаривающих друг у друга знамя. Он выполнил эту задачу так божественно, как только можно себе представить. Микеланджело изобразил флорентийских солдат, купающихся в реке Арно, как вдруг раздается сигнал, и все спешат, бегут взять оружие. Жесты, движения этих нагих фигур таковы, что ни древние, ни новые художники никогда не делали ничего подобного. Повторяю, однако, что картон Леонардо был также необычайной красоты». Сохранилась собственноручная записка Леонардо да Винчи, где он излагает события, из которых взят сюжет его картона. Леонардо знал, что в деле рисования нагих тел даже он не мог превзойти Микеланджело. Он избрал поэтому группу всадников, пользуясь своим превосходным знанием лошади. В своем описании Леонардо говорит: «Надо изобразить, как вначале Николай Пиччинино мчится на коне во главе всей своей армии: 40 эскадронов, 2000 пехоты. Патриарх Аквилейский с раннего утра восходит на гору, исследуя страну: холмы, долины, реки. На месте, называемом Святой гробницей, Пиччинино посреди тучи пыли. Осмотревшись, обращается к армии и говорит речь. Затем поднимает руки к небу. В облаке ему является св. Петр. Патриарх посылает 500 всадников, чтобы удержать напор неприятеля. Во главе первого отряда мчится сын Пиччинино, чтобы овладеть мостом, который находится в руках патриарха и флорентинцев. Он посылает к мосту, слева, пехотинцев, чтобы удержать наших… Кровавое побоище завязывается, наши берут верх, потом неприятель усиливается, одолевает наших». В таком духе продолжается описание, и наконец флорентинцы одерживают полную победу.

Очевидно, что это не в буквальном смысле проект картины, – изобразить события целого дня на картине немыслимо. Леонардо просто считал необходимым подробно изучить весь ход сражения, чтобы затем выбрать и сочетать наиболее характерные моменты боя. Для этого надо было пережить все сражение с начала до конца.

К величайшему несчастью, оба картона – как Микеланджело, так и Леонардо – пропали. О «Пизанской войне» Микеланджело мы можем судить только по гравюре Скиаванетта и по некоторым копиям; о «Битве при Ангиари» Леонардо да Винчи – лишь по рисунку Рубенса, изображающему ничтожную часть картона Леонардо – группу из четырех всадников: этот рисунок хранится в Париже, в Лувре. Насколько можно судить по копиям и описаниям, нагие солдаты Микеланджело скорее походили на гладиаторов, чем на обыкновенных солдат. Страсть к колоссальному довела Микеланджело до того, что он, вопреки библейскому сказанию, в одной из своих статуй изобразил

Давида невероятным силачом. У Леонардо было менее преувеличения, но зато менее и силы, поражающей глаз.

Один старинный историк уверяет, что победителем в этой борьбе был признан Микеланджело; гораздо вероятнее предположение, что ни один из двух не был признан победителем; по крайней мере достоверно известно, что флорентийские власти, не желая оказать преимущество ни одному из двух соперников, не заказали картины, предоставляя им, если они того пожелают, писать на собственный страх. Микеланджело, как говорят, начал набрасывать эскизы картины, но потом взялся за другие работы. Леонардо принялся писать картину в том самом зале Совета, где были выставлены оба картона. По несчастью, Леонардо да Винчи имел особую страсть составлять им самим изобретаемые краски, а при тогдашнем состоянии химии это была работа иногда рискованная. Начатая им фреска вскоре вылиняла. Он стер свою работу, начал сызнова. Дело тянулось так долго, что наконец его стали открыто обвинять в намеренной проволочке, а между тем республика уже выдала Леонардо значительную сумму, не условленную ранее. Узнав о сплетнях, Леонардо отправился к канцлеру республики и возвратил деньги. «Республика достаточно богата, чтобы не отнимать денег у искусства», – с достоинством возразил канцлер Содерини.

Глава VII

Смерть отца Леонардо. – Процесс с братьями. – Соперничество с Микеланджело. – Леонардо – «живописец короля Франции». – Папа Лев X. – «Святое семейство». – Влияние Леонардо на Рафаэля. – Новый спор с Микеланджело.

Еще до окончания знаменитого картона Леонардо умер отец художника, Пьеро да Винчи, оставив завещание, в котором выделил незаконнорожденному, но знаменитому сыну такую же долю, как и всем прочим сыновьям. Братья Леонардо, до тех пор не напоминавшие ему о его происхождении, на этот раз сочли удобным не дать ему ничего и преспокойно пользовались всеми доходами. Когда, наконец, дело дошло до раздела имущества, Леонардо, не слишком спешивший заявить о своих правах, потребовал принадлежащей ему по завещанию доли. Братья заявили суду, что Леонардо, как незаконнорожденный, не имеет никаких прав на наследство, и суд, по-видимому, согласился с их мнением; великий художник для защиты своих прав должен был обращаться к разным могущественным покровителям. Один из этих покровителей, Шарль д'Амбуаз, дал Леонардо письмо, в котором просил флорентийскую синьорию помочь художнику, «что будет весьма приятно королю Франции». Людовик XII действительно в это время уже очень интересовался картинами Леонардо. Письмо, по-видимому, не имело желаемого действия: по крайней мере Леонардо вскоре счел себя вынужденным обратиться к кардиналу Ипполиту д'Эсте, горько жалуясь в особенности на одного из братьев, которого не называет по имени. Не довольствуясь отцовским наследством, братья не давали Леонардо также доли, доставшейся ему в 1507 году от умершего дяди. Письмо Леонардо, написанное, разумеется, не на еврейский манер, как он это делал в своих манускриптах, и подписанное «Leonardus Vincius pictor», грустное. «Несколько дней тому назад, – пишет он, – я прибыл сюда из Милана (куда Леонардо приезжал несколько раз из Флоренции). Найдя здесь, что один мой брат отказывается исполнить завещание, написанное три года тому назад, перед смертью, моим отцом, я, хотя имею на своей стороне полное право, считаю, однако, необходимым, дабы не потерять в столь важном деле, просить ваше высокопреосвященство о рекомендательном письме к синьору Рафаэлю Джиролами, одному из влиятельнейших наших сановников, разбирающих теперь это дело; сверх того, именно ему в особенности поручено его превосходительством г. канцлером разобрать это дело и решить его окончательно.

Поэтому всеми силами прошу написать письмо названному синьору в таких ловких и любезных выражениях, какие вы легко сумеете найти, дабы рекомендовать ему Леонардо да Винчи, ревностного слугу вашего преосвященства, и попросить его не только оказать мне справедливость, но и дать благоприятное решение».

Это язык придворного и почти униженного просителя, но позор тем, кто вынудил Леонардо в пятидесятилетнем возрасте писать такие письма кардиналам. Неизвестно, впрочем, помогли ли покровители Леонардо благоприятному решению дела, и сомнительно, чтобы предназначенная Леонардо доля могла обогатить его. В нем скорее говорил голос оскорбленного самолюбия: в первый раз ему бросили в лицо обиду, не признав его достойным быть сыном своего отца.

Новые огорчения пришлось испытать Леонардо вследствие враждебных отношений, установившихся между ним и Микеланджело.

Характер Микеланджело известен. Суровый республиканец, почти стоик, пламенный патриот не только флорентийский, но итальянский, Микеланджело Буонарроти был слишком строг к другим, в особенности к тем, кто равнялся с ним в славе. Своими колоссальными статуями и картинами он как будто хотел перерасти всех современников. Микеланджело не мог не признавать, по крайней мере, в глубине своей художественной души, великого гения Леонардо; но этот гений был ему глубоко антипатичен. Резкой, прямой натуре Буонарроти были одинаково неприятны и придворные манеры Леонардо да Винчи, и мягкие переливы света и тени на его картинах. «Чего здесь надо этому миланскому скрипачу?» – говорил Микеланджело, намекая, без сомнения, на положение, которое занимал Леонардо при дворе герцога Лодовико. Когда Леонардо выставил, после многократных отсрочек, свой картон подле картона Микеланджело, вражда между обоими художниками стала еще сильнее. Как всегда бывает в подобных случаях, друзья и почитатели обоих великих людей еще более враждовали между собой, чем они сами, а главное, передавали всевозможные сплетни. Жизнь во Флоренции, где остроумный Микеланджело не давал ему прохода своими сарказмами, вскоре стала невыносимой для Леонардо. Он чаще стал посещать Милан и наконец счел возможным последовать приглашению французского короля Людовика XII, который любезно-повелительно звал его к себе. Стоит привести целиком курьезное письмо, написанное победителем Милана и Генуи властям Флорентийской республики:

«Любезнейшие и великие друзья! Так как нам весьма

необходим художник Леонардо Авинси, живописец из вашего города Флоренции, и потому, что нам необходимо заказать ему кое-какую работу, когда мы будем в Милане, что случится с Божьею помощью в скором времени, мы вас просим так любезно, как только можем, чтобы вы постарались прислать нам означенного художника Леонардо и чтобы вы ему написали приехать в Милан и не тронуться с места, ожидая, пока мы ему не закажем работу. Напишите ему, чтобы он ни за что не уезжал из этого города до нашего приезда, как я сказал вашему послу, прося написать вам; и вы нам доставите огромное удовольствие, сделав так. Дорогие и великие друзья, наш Господь да сохранит вас».

Разговор с флорентийским послом, о котором упоминает в этом письме Людовик XII, произошел, по рассказу самого посла, в январе 1507 года. «Все это, – пишет посол, – произошло вследствие прибытия в Блуа одной маленькой картины работы Леонардо. В разговоре с королем я спросил его величество, каких картин он хотел бы от Леонардо? Король ответил: „Несколько маленьких Мадонн и другие, смотря по тому, что мне придет на ум. Может быть, также я закажу ему свой портрет“.»

Несмотря на такие чересчур покровительственные взгляды Людовика XII на искусство, хорошо уже и то, что он не разделял мнения большинства тогдашних парижан, ставивших Жана Парижского выше всех «загорных», то есть итальянских, живописцев. В этом случае Людовик XII вполне подчинялся мнению Шарля д'Амбуаза, который был восторженным почитателем итальянского искусства и в то же время хвастал, что может командовать «резцом Микеланджело и кистью Леонардо и Рафаэля».

Леонардо последовал приглашению Людовика XII и прибыл в Милан, где, тотчас по приезде короля, получил титул «королевского живописца» при довольно приличном содержании.

У Леонардо было в Милане достаточно дел. Он деятельно занялся вопросом проведения Мартезанского канала, причем не забывал и интересов земледелия. В одной из рукописей Леонардо рассуждает о том, каким образом вознаградить пахотную землю и луга за воду, которая будет отведена в канал, и указывает удобнейшие способы копать колодцы. В то же время Леонардо представил проект устройства шлюзов в канале Св. Христофора. Этот проект так понравился Людовику XII, что король дал Леонардо в полную собственность несколько шлюзов, но художник никогда не воспользовался этой концессией. Одновременно Леонардо редактировал и иллюстрировал рисунками и чертежами последнюю часть книги Луки Пачоли «О божественной пропорции» – сочинение, изобилующее весьма

остроумными арифметическими и геометрическими теоремами. Оно было посвящено еще Лодовико Моро.

Придворный шум и интриги, окружавшие его, несмотря на покровительство короля и его наместника Шарля д'Амбуаза, часто утомляли Леонардо, и он покидал на время Милан, скрываясь на вилле Ваприо у своих лучших друзей Мельци.

Между тем Флорентийская республика, отпустив Леонардо к Людовику XII, вдруг спохватилась и потребовала, чтобы художник возвратился и продолжал здешние работы. Из-за этого началась целая дипломатическая переписка. О Леонардо спорили, как будто бы речь шла о целой провинции. Замечательно свидетельство миланского наместника Шарля д'Амбуаза, который в одном из своих писем говорит о Леонардо: «Я любил его по его произведениям. Но когда я познакомился с ним лично, я убедился, что он еще более велик, чем его слава». Это показание могущественного современника не совсем согласуется с мнением Мишлэ, будто Леонардо угодничал перед сильными мира сего.

Между тем, война не прекращалась. В 1511 году сын умершего в плену Лодовико Моро герцог Максимилиан Сфорца разбил французов и победоносно вступил в Милан. Нечего и говорить, что Максимилиан, который ребенком часто сиживал на коленях у Леонардо, удержал художника при своем дворе и заказал ему два своих портрета. Но и он недолго удержался в Милане, и война продолжалась с переменным счастьем еще три года.

Время было самое тяжелое для искусства. Единственным прибежищем оставался Рим. Леонардо собрал своих любимых учеников и, как древний пророк, оставил негостеприимный край. На первой странице одной из его рукописей есть лаконическое повествование об этом переселении: «Выехал из Милана в Рим с Джованни, Франческо Мельци, Салаи, Лоренцо и Фанфойя».

Второй миланский период в жизни Леонардо дал мало капитальных произведений. За это время из-под его кисти появляются несколько портретов, колоссальная Мадонна (вилла Ваприо), луврский «Иоанн Креститель», которого некоторые критики считают изображением Вакха, и Иродиада, далеко превосходящая находящуюся подле нее (во Флоренции) Мадонну его соперника Микеланджело.

Леонардо да Винчи. Мадонна с младенцем. (Мадонна Бенуа) 1475—1478

В Риме оба художника-врага встретились в последний раз.

Путешествие из Милана в Рим было довольно продолжительно. Вазари уверяет, что обычная веселость Леонардо не покидала его и что он, несмотря на свои лета – художнику было уже шестьдесят два года, – «делал разные школьнические глупости». Так, например, «он лепил из воска животных, столь легких, что от вдувания в них теплого воздуха они поднимались и летели. Один виноградарь нашел какую-то замечательную ящерицу; Леонардо овладел ею и изготовил из чешуи других ящериц крылья, которые прикрепил к спине первой и которые дрожали от малейшего движения животного из-за ртути, влитой в их внутренность. Он приделал ящерице большие глаза, рога и бороду и, приручив ее, держал в клетке, откуда выпускал, пугая своих друзей. Веселый художник любил подобные изобретения и часто повторял свой опыт над внутренностями барана, которые раздувал с помощью кузнечных мехов до чудовищных размеров (это еще юношеские опыты Леонардо). Леонардо сравнивал с этим опытом добродетель, говоря, что она сначала занимает мало места, а потом требует огромного пространства. Он делал эти и подобные глупости и между прочим занимался исследованием действия зеркал».

Вазари смешивает тут разные эпохи в жизни Леонардо; например, забава с ящерицей взята из истории, имевшей место в ранней юности художника. Не следует забывать, что Вазари, хотя и глубоко уважавший Леонардо, был ближайшим учеником Микеланджело, а этот последний не пропускал случая поострить насчет «миланского скрипача». Что касается «глупостей», то любопытно знать, как отнесся бы биограф да Винчи к занятиям Ньютона, который пускал мыльные пузыри, стараясь изучить причины их радужной окраски.

В 1514 году римским папой и меценатом был Лев X. Во Флоренции, еще не доехав до Рима, Леонардо и его ученики были уже приняты с большим почетом братом папы, Джулиано Медичи.

В Риме путников ожидал самый радушный прием; Лев X осыпал Леонардо похвалами и сказал ему: «Работай во славу Божию, Италии, папского престола и твою собственную».

Леонардо обещал взяться за работу. Но он не мог вдохновляться по заказу, а написать что-либо посредственное для папы не хотел. «Папы нетерпеливы, – замечает Арсен Гуссэ, – потому что их власть в здешнем мире непродолжительна». Леонардо замышлял грандиозный сюжет и хотел на этот раз достичь небывалого технического совершенства и прочности красок. Опыт прошлого был поучителен: «Тайная вечеря» на глазах самого Леонардо темнела и тускнела. Папа стал торопить

художника; Леонардо временно совсем бросил кисть и лишь вследствие усиленных просьб одного из приближенных папы, Бальтазара Турини, взял ее, чтобы написать для последнего две картины: Мадонну с младенцем и ребенка, изображающего любовь. «Прекрасно, грациозно и чудесно», – в один голос говорят об этих картинах Вазари и Боргини. Ни одна не дошла до нас.

Но Лев X стал терять терпение. Он опять послал к Леонардо справиться о своей картине. Чтобы написать произведение, достойное его святейшества, ответил Леонардо, надо «торопиться медленно». Затем он прочел посланным целую лекцию о приготовлении масла и красок. В другой раз посланные папой застали Леонардо за какими-то химическими опытами. На вопрос, что он делает, художник сказал: «Я дистиллирую различные травы, стараясь получить лак более чистый, более гармоничный и наименее вредный для красок». Узнав об этом, папа воскликнул с досадою: «Вот человек, от которого мы никогда не добьемся толку! Он начинает как раз с того, чем надо кончить».

Уверяли, будто, узнав об этих словах папы, Леонардо немедленно оставил Рим. Это басня, потому что в Риме Леонардо начал и окончил свое «Святое семейство»: именно эту картину он готовил для Льва X. Наиболее веское доказательство дано Стендалем, который показал, что прекрасная фигура св. Катерины (она стоит за Богоматерью и читает) написана с жены Джулиано Медичи, брата папы Льва X.

Эта картина известна в России более, чем какое-либо иное произведение Леонардо да Винчи, так как она находится в Эрмитаже и приобретена еще в прошлом веке Екатериной II. Об истории ее приобретения существуют различные легендарные рассказы, из которых достовернее других следующий. Картина попала во дворец герцогов Мантуанских. Дворец этот был разграблен немецкими войсками, и картина исчезла без следа. Впоследствии ее нашел каким-то образом аббат Сальвадори, секретарь губернатора Мантуи, графа Фирмиана. Боясь, чтобы губернатор не отнял у него картины, аббат тщательно скрывал ее, показывая лишь ближайшим друзьям. По смерти аббата его наследники поспешили перевезти картину в Морис, в Трентине; здесь-то ее и открыли агенты Екатерины II, и картина была куплена для Эрмитажа. Несколько загадочная история переселения ее была единственной причиной, позволившей весьма многим из так называемых общепризнанных ценителей искусства отвергать принадлежность этой картины кисти да Винчи. В особенности обессмертил себя известный Виардо, написавший в своей никем теперь не читаемой книге «Германские

и русские музеи» следующие слова: «„Святое семейство“ – это плохая страница, в которой две женщины, Мария и Катерина, срисованы по одному шаблону, где все безобразно, неграциозно, наполнено гримасами (laid, disgracieux, grimacant)». Зато все находящиеся в Лувре картины, по мнению Виардо, – верх совершенства.

Кроме этого луврского патриота, почти никто из критиков не решался отрицать, что оригинал картины принадлежит кисти великого художника. Многие, однако, уверяли, что в Эрмитаже находится только хорошая копия. Но хорошая копия находится в Милане, и никто не скажет, что она лучше оригинала.

Все истинные знатоки искусства называют «Святое семейство» одним из гениальнейших произведений живописи. Пассаван говорит: «Все, кто видел эту картину в галерее Эрмитажа, признают, что это дивное произведение. Советник Пагави нашел ее столь превосходною и столь похожею на произведения Рафаэля, что нарочно отметил ее шифром Леонардо, чтобы ее не приписали Рафаэлю».

Этот шифр – затейливая арабеска, состоящая из букв Л. Д. В. (Леонардо да Винчи), – ясно виден на картине. Но, по всей вероятности, его выставил сам художник; хотя не в его обычае было ставить шифры, но совершенно такая же арабеска находится еще на одной, уже несомненно ему принадлежащей картине.

«Святое семейство» было написано, по всей вероятности, в 1515 году.

Стендаль пишет о «Святом семействе» с энтузиазмом. «Мария, – говорит он, – вида en face. Она смотрит на сына с гордостью. Это одно из грандиознейших изображений Богоматери, какое когда-либо существовало». Арсен Гуссэ заходит даже слишком далеко, утверждая, что «тип Рафаэля превзойден здесь на сто локтей, так как у Леонардо Богоматерь уже предчувствует в младенце Бога». О фигуре Иосифа Стендаль пишет: «Иосиф улыбается младенцу с любовью и совершенной грацией. Леонардо понимал, однако, что столь важный сюжет нельзя сделать веселым, и в этом смысле он является предшественником Корреджо». О младенце Иисусе Гуссе говорит: «Как он человечен, сколько живости, радости. Эта молодая душа, ставшая душою мира, должна была находиться в богато одаренной плоти». Все эти суждения, впрочем, дают весьма слабое понятие о картине – они приведены, только чтобы показать, что и во Франции не все судят подобно Виардо.

Если что действительно заставило Леонардо покинуть Рим, то никак не случайная нетерпеливая фраза папы Льва X. Соперничество с Микеланджело было гораздо более серьезной

причиной отъезда Леонардо.

В то время в Риме, кроме Леонардо, находились еще два равных ему гения – Микеланджело и юный Рафаэль. Первый был его врагом, второй – восторженным почитателем и даже учеником, если только величайший из итальянских живописцев имел учителя. Во всяком случае, Леонардо повлиял на Рафаэля гораздо глубже и в лучшем направлении, нежели сухой и резкий Перуджино.

Еще в 1504 году, в начале знаменитого флорентийского поединка между Леонардо и Микеланджело, Рафаэль нарочно примчался в Рим. Один историк рассказывает, что Рафаэль извлек огромную пользу из соперничества между обоими своими великими современниками, потому что друзья и сторонники каждого из них весьма резко критиковали произведения противной стороны. Конечно, не эти сплетни и интриги развили вкус Рафаэля, у него были собственные глаза, и он был более способен, чем все флорентийские государственные советники, сравнить и оценить картоны Леонардо и Микеланджело.

Только в самое новейшее время необычайно добросовестные, хлопотливые и талантливые исследования немецкого критика Поля Мюллера Вальде выяснили вполне вопрос о весьма значительном влиянии, оказанном Леонардо на Рафаэля. Давно уже Арсен Гуссэ сказал, что картины Леонардо, его Мадонны и его рисунки «открыли Рафаэлю глаза». Значение этой случайно брошенной фразы только теперь вполне подтвердилось. Немецкий критик доказал, что многие из капитальнейших работ Рафаэля находятся в генеалогической связи с рисунками Леонардо, и, главным образом, с теми из них, которые относятся еще к эпохе молодости да Винчи.

Когда Леонардо прибыл в Рим, Рафаэль был наверху своей славы. Он принял Леонардо как лучшего друга, почти как отца, но, увлеченный своей земной любовью и неземными идеалами, слишком юный по сравнению с Леонардо, не мог быть его товарищем. Что касается Микеланджело, он счел прибытие Леонардо нарушением своих прав. Ему было поручено украсить фасады нескольких церквей и папские гробницы, и он не терпел соперников. Повторилась флорентийская история; Леонардо не устоял в борьбе с полным силы противником и уступил ему место.

Перед этим, однако, между обоими врагами произошло состязание, на этот раз не карандашом, а пером. Леонардо да Винчи изложил свое мнение о превосходстве живописи над скульптурой.

Вот что пишет Леонардо:

«Скульптура есть механическое искусство. Работа скульптора чисто ручная и требует по преимуществу физического усилия.

Живописец, для того чтобы прийти к желанной цели, должен знать все, что относится к свету и к противоположности света, то есть к окраске, рисунку, размерам тел, к изменениям цвета и формы, которым подвергается предмет, приближаясь или удаляясь от глаза наблюдателя; живописец должен изучать также явления движения и покоя.

Скульптор должен заниматься единственно телами, фигурою и положением. Ему незачем заботиться об освещении, тенях и цветах. Знания линейной перспективы для него достаточно.

Живопись вся – свет и вся – тень. Скульптура изображает лишь известные действия света. Простой рельеф доставляет ей сам собою тени. Что удивительно в произведении живописца, это то, что предметы, изображаемые живописью, как будто выделяются или выдаются из плоскости, на которой они нарисованы. Произведения скульптуры кажутся тем, что они есть, это простые воспроизведения того, что есть, без всякой искусственной иллюзии. Всякое человеческое произведение, основанное на опыте и осуществляемое ручным трудом, есть ремесло или механическая наука».

Любопытно сравнить с этим мнением резкое возражение, сделанное от имени скульптуры противником Леонардо.

«Живопись, – пишет Микеланджело, – если я не ошибаюсь, ценится тем более, чем она рельефнее изображает предметы, рельеф же, наоборот, ценится тем менее, чем он более похож на живопись. Поэтому я до сих пор думал, что скульптура – факел живописи и что между ними разница, как между солнцем и луною. Впрочем, научившись мыслить более философски, я пришел к убеждению, что оба искусства, стремящиеся к той же цели, равны по достоинству. Споры о преимуществе того или другого – чистая потеря времени. Я скажу еще, что автор, который вздумал дать живописи преимущество, ровно ничего не смыслит в этом деле; моя служанка лучше могла бы решить этот вопрос, если бы вмешалась в спор».

В конечных своих выводах Микеланджело, разумеется, прав – спор о преимуществах живописи или скульптуры едва ли имеет важное значение, хотя весьма важен затронутый Леонардо вопрос о *различии* между обоими искусствами. Но по этому отрывку можно судить, как третировал Микеланджело своего гениального соперника. «Высказывания двух великих гениев, – говорит Гуссэ, – содержали больше страстности, чем истины: ни они, ни их служанка не решили вопроса». Леонардо да Винчи, однако, говорил страстно об искусстве, а не о личностях, чего нельзя

сказать о Микеланджело.

По словам Рио, автора «Истории христианского искусства», сам папа Лев X стал наконец враждебен Леонардо, о котором враги его говорили, что он предан французскому королю. Как нарочно, в Италии господствовала в то время настоящая галлофобия, вызванная опасением, что Флоренция и Рим подвергнутся участи Милана. После изгнания французов из Ломбардии итальянский шовинизм достиг крайних пределов. Французов называли вандалами, варварами; один поэт написал поэму «Изгнание нечестивых гуннов св. Львом», посвятив ее Льву X. Сам Рафаэль, которого Мишлэ упрекает за полный политический индифферентизм, изобразил французского короля в виде Аттилы.

Оклеветанный, преследуемый врагами, Леонардо да Винчи решился наконец идти туда, где его более всего ценили. Ученик Микеланджело Вазари выясняет без всяких околичностей настоящие причины добровольного изгнания Леонардо.

«Существовало, – говорит он, – весьма сильное соперничество между Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти. Лев X призвал Микеланджело в Рим с целью выполнить фасад Сан-Лоренцо. По соглашению с герцогом Джулиано Микеланджело поспешил в Рим. Как только Леонардо узнал, что Буонарроти окончательно поселился в Риме, он уехал во Францию».

Об этом же пишет Ланци: «Винчи нашел в Буонарроти соперника, который мог с ним помериться и которого даже предпочитали, потому что работа Микеланджело всегда давала результаты даже там, где Винчи (как утверждает и Вазари) нередко ограничивался одними разговорами. Известно, какая вражда возникла между ними; и Леонардо, желая обеспечить свой покой, уехал во Францию».

Не следует забывать, что, несмотря на смерть Людовика XII, Леонардо постоянно продолжал числиться «живописцем короля Франции», и по-рыцарски благородный, умевший ценить искусство и уважать гений Франциск I не мог не вспомнить о «своем» живописце.

Во время пребывания в Риме Леонардо да Винчи, кроме «Святого семейства» и одной «Мадонны», написал немного. Он занимался, по обыкновению, не одною живописью, но и науками и, между прочим, изобрел механизм для выбивания медалей, который вошел в употребление в тогдашнем Риме.

Глава VIII

Леонардо да Винчи и Франциск I. – Битва при Мариньяне. – Леонардо мстит папе Льву X. – Французский двор в 1516 году. – Замок Ле-Клу. – Деизм Леонардо да Винчи. – Завещание. – Смерть. – Открытие могилы Леонардо Арсеном Гуссэ.

В одном из своих крайне любопытных писем Франциск I сам описывает победу, одержанную им при Мариньяне и предоставившую его власти Миланское герцогство с Пармой и Пьяченцой. Это была также победа над папой Львом X, «нашим святым отцом-папою», как пишет король. Письмо рисует рыцарский характер победителя. Рассказав о 16 тысячах убитых и раненых неприятелях, он прибавляет: «Вы не можете себе представить величайшей нашей скорби при мысли о том, сколько храбрых людей погибло!» Франциск вел войну, потому что считал Миланское герцогство своей собственностью, отнятой у Людовика XII интригами папы и оружием Максимилиана Сфорца.

Как только французский король вступил в Милан, он пожелал увидеть «Тайную вечерю» и поспешил посетить церковь Санта-Мария делле Грацие. Увидев гениальное произведение, король пришел в такой восторг, что захотел перевезти картину, выполненную, как известно, в виде фрески, во Францию, «хотя бы для этого пришлось перевезти всю церковь». Лучшие тогдашние архитекторы и механики старались угодить королю, но в конце концов признали задачу невозможной. Между тем в Милан прибыл сам Леонардо. «Хорошо, – сказал король, – пусть картина остается. Я не могу перевезти картины, но могу взять с собой художника. Он напишет мне другие, столь же гениальные произведения».

Приняв Леонардо с почти царскими почестями, король взял художника с собой в Павию, где дал ряд блистательных празднеств. Между прочим, для этих празднеств Леонардо соорудил автомат – символическую фигуру льва, который, как живой, подошел к королю и раскрыл свое сердце, откуда выпал букет лилий. Затем Леонардо сопровождал короля также в Болонью, где художник встретился с папой Львом X, на этот раз при обстоятельствах, весьма отличных от прежних. Чтобы отомстить надменному папе за участие в интригах, Леонардо, как говорят, заговорил с римским первосвященником любезно-покровительственным тоном. Сверх того, он нарисовал несколько карикатур, изображавших папу и его ближайших советников.

Франциск I уехал во Францию, взяв с Леонардо слово, что тот

не замедлит приехать к нему в Амбуаз. Леонардо пробыл какое-то время на вилле Ваприо у своего друга Франческо Мельци, который продолжал называть его «своим дорогим отцом». Узнав о намерении Леонардо переселиться во Францию, Мельци решительно заявил, что не отпустит его одного и поедет вместе с ним хоть на край света. Кроме Мельци Леонардо да Винчи имел еще двух спутников: того самого Салаи, который, быть может, был его настоящим сыном, и еще одного ученика – Вилланиса. Известный историк Мишлэ следующим образом повествует о прибытии Леонардо во Францию:

«Итальянские изгнанники нашли у Франциска I утешение, самое большое, какого могли ждать: он им подражал, копировал их манеры, костюмы, почти их язык. Когда великий Леонардо да Винчи прибыл в Амбуаз (в 1516 году), он стал предметом такого идолопоклонства, что, будучи в возрасте шестидесяти четырех лет, изменил моды. Король и весь двор копировали его костюм, его бороду и его прическу».

Действительно, влияние, оказанное итальянским художником на французский двор, было громадно. Без его советов и указаний не обходилось ни одно придворное торжество, начиная с крещения сына короля и кончая бракосочетанием Лоренцо Медичи, герцога Урбинского, с дочерью герцога Бурбонского. На этом последнем празднестве было все, что угодно, от маскарада, в котором участвовало «шесть дюжин переряженных девиц, одетых на все лады, и по-итальянски, и по-немецки», до турнира, изображавшего формальную осаду сооруженной из дерева крепости и длившегося *шесть недель,* причем было много убитых и задавленных лошадьми.

Вообще в Амбуазе жилось весело. Очень часто двор покидал Амбуаз, то есть уезжала королева, и король Франциск приезжал тайком, чтобы повеселиться со своими любовницами. Эти неофициальные праздники были еще веселее официальных: здесь играли в любовь и в карты, пили вино и плясали, иногда под звуки народных песен. Но Леонардо был уже не в таком возрасте, чтобы часто участвовать в подобных празднествах. Он предпочитал общество местных ученых, поэтов, врачей, астрологов, занимался анатомией и посещал духовный театр, то есть мистерии, разыгрываемые духовными лицами. Еще более любил Леонардо оставаться в своем собственном поместье Ле-Клу, иначе Кло-Люсе, подаренном ему королем в год прибытия художника во Францию, причем ему была назначена приличная пенсия в 700 золотых экю.

Еще и теперь существует маленький замок или, попросту, помещичий дом, в котором жил Леонардо. Массивная лестница,

окна с резьбою, часовня, низкая дверь, водосточные трубы с волчьими головами – все напоминает XVI век. Внутри все переделано, то есть искажено. Рассказывают, что еще в пятидесятых годах были заметны на стенах мастерской Леонардо, именуемой теперь салоном, старинные рисунки, изображавшие саламандр на золотом фоне, как говорят, работы Франческо Мельци, точно так же как и фрески, украшающие часовню. Замок расположен в живописной местности. Из окон видна долина Массы, ряды тополей и группы виноградников украшают пейзаж. Но Леонардо, говорят, часто вспоминал о более роскошной итальянской природе и, быть может, тосковал по ней более, чем думает большинство биографов. Веселый молодой красавец Мельци старался развлечь учителя музыкой: он хорошо играл на скрипке, и они составляли дуэты с Леонардо. Скромный Салаи вел все хозяйство, был почти слугою своего отца или учителя. Он же всегда сопровождал Леонардо в его ежедневных прогулках. После завтрака, который подавала обретшая бессмертие благодаря завещанию Леонардо его служанка Матюрина, Леонардо брал с собою Салаи и взбирался на окрестные зеленеющие холмы. Несмотря на свои годы, он еще весьма бодро поднимался на горы, останавливаясь лишь затем, чтобы подать милостыню кому-либо из нищих, знавших его щедрость и подстерегавших его на пути. Величавая фигура Леонардо в коричневой одежде, его густая, длинная, уже седая борода – все придавало ему вид древнего жреца. Современники нередко называли его «друидом»: стоит взглянуть на портрет, нарисованный Леонардо красным карандашом с самого себя уже в преклонном возрасте, чтобы оценить меткость этого прозвища. Впрочем, есть собственноручные портреты Леонардо, относящиеся к более раннему периоду его жизни: он с юности до старости был замечательно красив.

Франциск I привез Леонардо, воображая, что привезет с собою сотни гениальных художественных произведений. К сожалению, он ошибся. По приезде во Францию Леонардо да Винчи почти бросил кисть и даже перо. В течение более чем трехлетнего пребывания на чужбине он не создал ничего замечательного – лучший аргумент против критиков, уверявших, что он был столько же французом, сколько итальянцем.

Леонардо да Винчи. Голова кричащего человека в профиль. Эскиз к «Битве при Ангари». 1503

Что делал Леонардо в эти три года? Одни из недоумевающих биографов уверяют, что он писал картины, не дошедшие до нашего времени. Другие воображают, что он молился божеству, до тех пор игравшему, по мнению тех же биографов, слишком малую роль в его помышлениях. Арсен Гуссэ, один из лучших французских критиков, строит целый ряд предположений, сводящихся к тому, что «Леонардо искал и обрел в своем помещичьем уединении того, кого до тех пор забывал или не знал, именно Бога». Иначе рассуждают итальянские биографы, и в особенности те, которые ознакомились с подробностями жизни Леонардо из самых первых рук. Вазари полагает, что в последний год жизни, страдая старческими недугами и подпав под влияние местных священников, с которыми вел частые диспуты о религии, Леонардо стал религиозен; перед тем он имел, по словам этого биографа, «столь еретические понятия, что ни за что не хотел подчиняться религии и был скорее философом, чем христианином».

Что Леонардо ценил дух христианства и в этом смысле был деистом, об этом достаточно свидетельствует гениальнейшее из его произведений – «Тайная вечеря». Что касается его «еретических понятий», их можно отыскать в его манускриптах даже без помощи Вазари. Вот пример: «Не может быть звука, где нет движения и удара воздуха. Не может быть сотрясения воздуха без какого-либо инструмента; не может быть инструмента невещественного. Стало быть, дух не мог бы иметь ни голоса, ни формы, ни силы и не мог бы ни проникать в тело, ни выходить из него. Если, например, утверждают, что дух действует при посредстве тела, играя на нем, как на инструменте, то я на это возражу, что, если дух не состоит ни из нервов, ни из костей, он не может произвести никакого телесного движения».

Леонардо да Винчи. Плечевой пояс мужчины. Этюды. 1510.

Что касается «вполне католического» завещания Леонардо да Винчи, на которое ссылается Арсен Гуссэ с целью доказать, что «обращение» Леонардо было следствием не старческого недуга, а

глубоко философских размышлений, то это доказательство нам кажется совершенно лишним и неуместным. Если бы Леонардо не был раньше христианином, в философском значении этого слова, он не написал бы ни «Воскресения Христа», ни «Святого семейства», ни своих Мадонн, ни «Тайной вечери». Никакого настоящего «обращения» поэтому и быть не могло для того, кто был всегда обращен к христианским идеалам; если же в последний год жизни Леонардо стал чаще прежнего диспутировать с католическими священниками, то это объясняется тем, что в его захолустье священники составляли почти единственный класс образованных людей и с ними легче было говорить и вести диспуты, чем с дворянами, занимавшимися пирами, военною службой и охотой на зайцев. По мнению Гуссэ, завещание Леонардо не столько «строго католическое», сколько строго юридическое; он, конечно, знал, что в чужой стране еще более следует соблюсти формальную сторону дела, чем на родине, где, однако, не было исполнено в его пользу завещание его отца. Этим и объясняется парадокс, перед которым останавливается Гуссэ, сравнивая последнюю волю трех великих людей: Микеланджело, Рафаэля и Леонардо. «Наименее религиозный из троих, – говорит критик, – написал наиболее христианское завещание». Да, потому что был стар, опытен, быть может, и потому, что болезнь заставила его пережить воспоминания самого раннего детства. Объяснение Вазари ближе всего к истине; но то, что ему кажется «обращением», есть предсмертная слабость гения.

Этою слабостью, быть может, объясняется проще всего и то, что, несмотря на самые упорные поиски французских художественных критиков, им не удалось найти почти ничего, написанного Леонардо да Винчи во Франции. Единственное указание на два больших портрета, написанных Леонардо, встречается у аббата Рожера: то были портреты короля Франциска I и его супруги Клавдии. Это был долг, уплаченный Леонардо за гостеприимство, оказанное ему королем. В своем описании амбуазского поместья аббат Рожер говорит: «Как прекрасна часовня времен Карла VIII. Но как ни хороша скульптурная работа, она не может быть даже сравниваема с картинами знаменитого Леонардо да Винчи, из которых остались портреты Франциска I и королевы Клавдии да несколько ангелов, писанных на дереве и довольно хорошо сохранившихся».

В наше время не найдена ни одна из этих картин.

В одной из дошедших до нас картин стараются узнать Марию Магдалину, принадлежащую, как говорят, кисти да Винчи; но если это правда, то именно эта картина служит доказательством

того, что рука художника ослабела.

Завещание Микеланджело действительно характерно: «Мою душу – Богу, мое тело – земле, мое имущество – близким» – это все; республиканская простота и мужественность. Не менее замечательно завещание Рафаэля. Заранее догадываясь о близкой смерти, он назначил в завещании приданое для своей невесты, не забыл даже ее дяди, кардинала Биббиены, заранее избрал себе могилу в Пантеоне, истратил тысячу золотых скуди на часовню и на панихиды, подарил ученикам все свои начатые картины.

Леонардо да Винчи. Страница Атлантического кодекса Леонардо.

Ровно ничего выдающегося и оригинального нельзя найти в завещании Леонардо, исключая крайне мелочные подробности, которыми он желает обставить свои похороны, да еще разве

странные для нашего слуха, но обычные в XVI веке выражения вроде следующего: «Прежде всего он (Леонардо) поручает свою душу нашему владыке Господу Богу, славной Деве Марии, *монсинъору* св. Михаилу и всем блаженным ангелам и святым мужеского и женского пола в раю». Назначив себе по возможности пышные похороны, Леонардо требует, чтобы по нему были отслужены три большие и 30 малых панихид и чтобы на его похоронах было 60 факелов, несомых 60 нищими. Не без некоторого основания думает Гуссэ, что Леонардо да Винчи, много изучавший анатомию и медицину, боялся, быть может, быть погребенным заживо, чем отчасти объясняется значительное количество назначенных им месс; что касается лиц, упомянутых в завещании, – главным наследником Леонардо и в то же время его душеприказчиком назначен Франческо Мельци «в вознаграждение за услуги, оказанные в прошлом». Ему Леонардо завещал все свои книги, инструменты и рисунки. Вилланис и Салаи названы в завещании просто «слугами», не забыта и верная служанка Матюрина, получившая «хорошую одежду черного сукна, украшенную кожей, суконную шляпу и десять дукатов единовременно». Даже братья Леонардо получили по завещанию 400 экю.

Еще 23 апреля 1518 года было написано это завещание; через год Леонардо скрепил его королевской печатью. Девять дней спустя, 2 мая 1519 года, Леонардо скончался после довольно продолжительной болезни, шестидесяти семи лет от роду. Некоторые писатели конца XVIII и начала XIX столетия уверяли, будто он умер в Фонтенбло. Это совершенно неправдоподобно, так как в последние месяцы жизни Леонардо находился почти безвыездно в своем поместье в Амбуазе. О смерти великого художника есть, собственно говоря, лишь два вполне заслуживающих доверия документа: письмо Франческо Мельци к братьям Леонардо и надгробная надпись, сообщаемая Вазари, который передает также рассказ об обстоятельствах смерти Леонардо да Винчи. Письмо Мельци, к сожалению, слишком кратко. Оно послано из Амбуаза 1 июня 1519 года, но из письма нельзя даже узнать наверное, где умер Леонардо.

«Я думаю, – пишет Мельци братьям да Винчи, некогда отвергнувшим Леонардо как незаконнорожденного, – что вы, вероятно, услышите о смерти маэстро Леонардо, вашего брата, бывшего для меня нежнейшим и лучшим из отцов. Я не в состоянии выразить горя, причиняемого мне этим событием; могу только сказать, что, пока продлится моя жизнь, я буду испытывать смертельную скорбь, потому что не проходило дня, чтобы Леонардо не доставлял мне доказательств своих

нежнейших чувств. Этот редкий человек, подобного которому еще не создавала природа, был любим всеми, все глубоко сожалеют о нем. Он умер 2 мая, исполнив обряды, требуемые церковью. У него было письмо от христианнейшего короля, разрешившего ему оставить свое имущество, кому он захочет, исключая случай, если наследники просителя окажутся цареубийцами. Если бы не доброта короля, все его имение по французскому закону перешло бы в казну – таков закон этой страны». Далее Франческо сообщает подробности завещания и обещает прислать его с верным человеком.

А вот рассказ о смерти Леонардо, переданный Вазари:

«Будучи уже стар, Леонардо заболел и пролежал несколько месяцев. Чувствуя близость кончины, он занялся исключительно истинами нашей святой католической религии. Скорбя о своих грехах, больной исповедался со смирением и, приготовляясь набожно принять причастие, приподнялся, хотя не мог стоять. Друзья и слуги поддерживали его, король, часто посещавший его по-приятельски, вошел как раз в эту минуту. Леонардо, весьма уважавший монарха, снова лег в постель и, рассказывая королю подробности своей болезни, просил прощения у Бога и людей в том, *что не сделал для искусства всего, что мог бы сделать.*

Вдруг с ним сделался припадок судорог. Король встал и стал поддерживать ему голову, чтобы облегчить страдание; но божественный художник как будто почувствовал, что не может надеяться на еще более высокие земные почести, и испустил дух в объятиях короля».

В достоверности этого рассказа, принятого некоторыми историками за легенду, не может быть ни малейшего сомнения. Он буквально подтверждается сохраненной Вазари латинской эпитафией, которая гласит:

«Леонардо да Винчи. Что еще сказать? Его божественный гений, его божественная рука заслужили ему честь умереть в объятиях короля».

Несмотря на подтверждение этого рассказа многими писателями, которые могли еще знать современников Леонардо, во Франции и особенно в Германии был целый ученый спор из-за того, присутствовал ли Франциск I при смерти Леонардо или узнал об этом несколько дней спустя. Вазари, отлично знавший ближайшего друга Леонардо, Франческо Мельци, конечно, не стал бы без всякого повода искажать подробности кончины великого художника, да и весь рассказ его дышит правдивостью и непосредственностью.

Известная картина Роберта Флери – одно из лучших произведений французской исторической живописи – оказывается

поэтому вполне согласною с историей. Еще раньше писали картины на ту же тему многие французские художники, между прочим Виан (Vien) и Жигу (Gigoux): последний превосходно воспроизвел черты лица да Винчи.

Несмотря на заботы Леонардо да Винчи о своих похоронах, могила его была забыта еще в XVII веке, а в нашем столетии понадобилась вся проницательность и настойчивость французского критика Арсена Гуссэ для того, чтобы открыть ее, раскопать и не без священного трепета взять в руки череп великого старца. С помощью садовника замка и его дочери Арсену Гуссэ после долгих поисков удалось найти великолепный череп с сохранившимися еще восемью зубами, с широким и высоким челом; затем были найдены камни с полустертыми буквами INC. После некоторых поисков удалось также найти плиты с буквами LEO и, наконец, DUS. Сомнений более не было: эти буквы, украшенные затейливыми арабесками, очевидно гласили:

LEOnarDUS vINCius.

Это было начало латинской эпитафии, вероятно той самой, которую сохранил Вазари и в которой, между прочим, сказано:

«Его искусная рука, более всякой другой, умела располагать для утехи глаз тени и краски. Он обладал тайною воспроизводить тела людей и даже воздушные образы богов. Его кисть давала жизнь лошадям».

Необходимо, однако, дать более точную оценку художественного значения произведений Леонардо да Винчи и той роли, которая принадлежит им в истории искусства.

Глава IX

Леонардо да Винчи как художник. – Эпоха Возрождения. – Классическая древность и дух нового времени. – «Иоанн Креститель». – «Вакх». – «Джоконда». – Значение «Тайной вечери» в истории искусства.

Эпоха, к которой относится жизнь и деятельность Леонардо да Винчи, известна под именем Возрождения. В течение долгого времени под этим подразумевалось возрождение в буквальном смысле слова, то есть восстановление классической древности, внезапно возродившейся после многих веков спячки и отсутствия всякого прогресса. В таком воззрении было много преувеличенного и неточного. Теперь даже последние представители этого взгляда, встречающиеся по преимуществу в Германии, обставляют свою теорию многочисленными оговорками. Так, Людвиг Шеффлер в своем этюде о Микеланджело, сравнивая произведения этого гораздо более чем Леонардо да Винчи приближающегося к древним грекам художника с классическими образцами, пишет, что отличительной чертой искусства времен Возрождения является «индивидуализм» или, если угодно, субъективизм. Личность художника, его «я» постоянно выступает наружу. Наивность и непосредственность античной жизни исчезают при этом совершенно, но зато появляется внутренняя «демоническая» борьба.

При всем глубоком различии, существующем между Леонардо да Винчи и Микеланджело, некоторые из приведенных соображений относятся одинаково к обоим художникам. Отсутствие в их творчестве того душевного равновесия и олимпийского спокойствия, которые являются наиболее характерными чертами лучших произведений классической древности, стремление выразить весьма сложные душевные движения – вот в чем соприкасалась деятельность обоих мастеров и что отличает их от классиков, для которых главным регулирующим началом была физическая красота, совершенство и гармония форм. Здесь, впрочем, вполне подтверждается положение, гласящее, что искусство, как бы ни были идеальны его задачи, всегда тесно связано с жизнью: жизнь конца XV и начала XVI веков давала совсем иной материал, нежели эпоха Перикла и Фидия. Быть может, все итальянское Возрождение не создало ничего более классического, нежели двадцать юношей, сгруппированных Микеланджело в одном из его произведений. Казалось, только древние были способны в такой степени

восхищаться наготою юных мужских тел, изображенных как будто после чтения Платона. Но, присмотревшись ближе, нетрудно и здесь увидеть борьбу, разочарование, зависть – словом, все то, что так характеризовало тогдашнюю светскую жизнь Италии и что было совершенно чуждо истинному платонизму.

Леонардо да Винчи еще более чужд идеалам и формам классической древности, нежели его гениальный соперник. При всем глубоком знании античного мира, которым обладал Леонардо, он не только не копирует древних, но и не может подражать им, потому что он – сын своего времени, представляющего странную смесь идеальнейших порывов с пучиною порока. То была Италия не только Рафаэля, но и Чезаре Борджиа. Достаточно прочесть сонеты Микеланджело, чтобы увидеть, какая демоническая борьба происходила в этой гениальной натуре, окруженной искушениями и спасшейся от них лишь благодаря постоянным попыткам ограничить себя уздою мизантропии. Леонардо не оставил подобных биографических признаний; но и его жизнь была полна бурь и невзгод, и он не раз должен был разочароваться в людях и даже в самом себе.

В числе картин Леонардо, находящихся в Луврской галерее, можно видеть два произведения, о которых много спорили, но в которых всякий, кто сколько-нибудь понимает историю искусства, должен признать кисть Леонардо. Мы говорим о «Вакхе» и другой картине, известной под названием «Иоанн Креститель». Все эти картины безбожно искажены позднейшими реставраторами, но тем не менее невольно обращают на себя внимание. Вторая в особенности поразительна. Может быть, это и не Иоанн Креститель, но во всяком случае это юноша, находящийся в состоянии ненормального, болезненного восторженного экстаза. Таким мог быть Иоанн Креститель в юности, когда начал изнурять себя постом и ночным бодрствованием. Кто раз видел эту картину, никогда не забудет странного выражения глаз юноши, придающего его лицу даже нечто неприятное; некоторые из зрителей находят в них что-то хитрое, но это не хитрость, а самоуслаждение аскета, уверенного в том, что он обрел никому не доступную истину[2]. Напрасно во всей классической древности стали бы мы искать подобный тип, более родственный героям романов Достоевского, чем Софоклову безумному Аяксу. Это сияющее от восторга лицо с болезненной улыбкой на устах, характерный жест, с которым аскет указывает на небо, производят поразительное, драматическое впечатление. Форма этого произведения, как говорят, некогда украшавшего кабинет Кромвеля, совершенно соответствует идее. Краски, разумеется, потускнели – Леонардо губил себя своей слишком ученой

химией, – но все эти дымчатые тона и почти металлический блеск освещенных частей производят впечатление фигуры, вышедшей из мрака для того, чтобы увидеть свет и проникнуться им. Это именно смешение мрака со светом путем тонких переливов. Поразительно, но не резко выделяется эта фигура аскета на фоне темном, как ночь.

Любопытно, что в то время, как этого Иоанна многие считали Вакхом, настоящего Вакха, находящегося в том же Лувре, иные принимают за Иоанна. В выражении обоих лиц есть действительно нечто сходное, но для Леонардо Вакх не был веселым богом классической древности. Это Вакх-мечтатель, опершийся о мрачную скалу. Он не наслаждается, а ищет наслаждений, и жадный взор его устремлен в беспредельное пространство. Перед ним раскрывается чудная картина, ярко залитый светом пейзаж; но он только прислушивается, как бы внимая росту каждой былинки, шелесту ветра и шуму отдаленных вод. Это не шумное веселое опьянение классической Греции, а лихорадочный бред пытливой, гениальной, но болезненной натуры.

Если даже эти две картины Леонардо представляют много загадочного – особенно для тех, кто судит о них, не вникнув в дух той эпохи, – то что сказать о бессмертной «Джоконде», об этой поэме любви, в которой действительно все загадочно? Эту дивную картину копировали не один раз. Существуют даже две копии совсем особого рода (одна из них у нас в Эрмитаже), изображающие «Джоконду», или Мону Лизу, *без одежд*. Это не копии, а наглые и бесстыдные профанации. Люди, не пощадившие «священного трепета» гениального художника, должны были по крайней мере пощадить женщину, которая, быть может, и любила Леонардо, но о которой один старинный французский писатель пишет: «Это была женщина весьма добродетельная». В высшей степени замечательно, что даже лучшие копии «Джоконды» не похожи на оригинал. Это участь, разделяемая подражателями Леонардо с теми, которые пытались воспроизвести Венеру Милосскую. Что всего любопытнее – и это доказано фотографическими снимками, – ни одна из копий не воспроизвела сколько-нибудь точно даже, так сказать, геометрических измерений и пропорций оригинала: на всех копиях руки слишком велики и улыбка почти цинична вследствие неверного воспроизведения губ. Чем объяснить это поразительное явление? Очевидно, что гений Леонардо сумел создать иллюзию, которой поддается и копирующий его художник почти так же, как если бы он писал с живой Моны Лизы. Где Леонардо чувствовал высочайшие и идеальнейшие порывы, обыкновенный талант

видит только красивое лицо и вместо божественного трепета чувствует, быть может, лишь одно физическое удовольствие. К этому произведению Леонардо ближе всего подходят слова сонета его знаменитого врага Микеланджело:

Леонардо да Винчи. Джоконда. Портрет Моны Лизы. 1503

«Мои взоры не видели смертного существа. Они видели глубочайшие тайники ее души… Чувственность есть похоть, убивающая душу: это не постоянная любовь. Любовь стремится к тому, чтобы совершенствовать предмет любви».

И действительно, Леонардо достиг совершенства. Вазари не находит слов, чтобы похвалить эту картину. «Это чудо, – говорит он, – это вещь скорее божественная, чем человеческая». В наше время уже нельзя любоваться «вечно русыми» кудрями Моны Лизы: они потемнели и стали почти черными; и ее руки, «которым нет подобных», по словам одного старинного писателя, теперь кажутся погруженными во мрак; ее одежда стала почти вдовьей, а дивный пейзаж – море, окаймленное живописными скалами, – едва заметен. Но эта грациозная поза, эти чудные глаза женщины, полной любви, знающей, что ее любят, и в то же время чистой, как невинная девушка, – это не эллинская пластическая красота, это что-то высшее, потому что здесь скрывается сложная душевная драма.

Дух нового времени, бьющий ключом во всех работах Леонардо, достигает высочайшего совершенства в идеальнейшем из его произведений – «Тайной вечере». Если в «Иоанне Крестителе» и «Вакхе» выразились болезненные стороны его эпохи, а в «Джоконде» Леонардо запечатлел лучшие из своих личных порывов, то в «Тайной вечере» он сделал много больше. Великий художник создал бессмертные типы, воспроизводящие основные идеи христианства и, что всего важнее, ту борьбу, которую пришлось и приходится выдерживать этим идеям. Тут проявился весь гений Леонардо как в замысле, так и в исполнении. Ангельская душа Рафаэля создала тип Мадонны – это высочайшая концепция материнской любви, женской нежности и целомудрия; античный лишь по пластике, но полный демонических противоречий и мук характер Микеланджело создал кентавров, атлетов, нагих юношей и мрачную картину Страшного суда – героические, эротические и демонические типы. На долю Леонардо выпало воплотить в поразительно сильных и глубоко продуманных образах моральное торжество христианской идеи, заметное более всего там, где ей грозит самое низкое предательство.

Для большинства предшественников и преемников Леонардо, бравшихся за тот же сюжет, «Тайная вечеря» была либо чисто религиозным обрядом, либо театрально обставленным историческим эпизодом. Даже такой крупный талант, как

Веронезе, не сумел справиться со своей задачей и дал обряд претворения воды в вино, – прекрасная, роскошная картина восточных нравов, хотя и не без исторических неточностей.

Не так отнесся к своей задаче Леонардо. Он понял, что наиболее драматический момент тайной вечери наступает, когда Иисус говорит своим ученикам: «Один из вас предаст меня». Изобразить душевные движения всех двенадцати апостолов – людей, различных по возрасту, темпераменту, общественному положению, – и не впасть при этом ни в однообразие, ни в преувеличения, – такова была необычайно сложная задача, поставленная перед собою Леонардо да Винчи. Но эта задача еще ничто по сравнению с изображением фигуры Христа, которая должна была выделяться даже среди таких людей, каковы любимейшие и пламеннейшие из его учеников.

Леонардо справился с этими трудностями гениальнейшим образом. Чем более критика изучает это высочайшее из его произведений, тем более выясняется полная несостоятельность теории, придающей первостепенное значение инстинкту и вдохновению и ставящей мысль на второй план. В этой картине все – мысль, здесь нет ни одной черты, ни одной детали, которая не была бы сотни раз взвешена и продумана. Конечно, это мысль гения, но она идет не ощупью, а верно рассчитанным путем: многие позы, выражения лиц и т. п. точно взяты из трактата о живописи, написанного самим Леонардо.

Описать фигуру Христа невозможно: ее надо видеть, если не в Милане, то по крайней мере на лучших копиях, дающих хотя бы слабое указание на красоту оригинала. Есть до 15 копий, принадлежащих крупным художникам. Выражение лица грустно, но величественно и спокойно; сказав это, мы только делаем бледный намек на общий характер этого лица, в котором Леонардо сумел воплотить идею бесконечной любви и кротости. Тициан в своей «Вечере в Эммаусе» воспроизвел только позу, данную Леонардо Христу, но даже не приблизился к идеальному совершенству выражения.

Все последующее рассчитано и обдумано. Евангелист Иоанн дремлет на груди Христа и вдруг пробуждается от его слов; Петр гневно и скорбно спрашивает у Иоанна имя предателя. Движение бровей, опущенные глаза, поза Иоанна у Леонардо – все указывает на юношу, только что видевшего сладкие грезы и вдруг пробужденного поразившим всех страшным известием, скорбным предсказанием или указанием на предателя. Созерцательная и любящая душа Иоанна испытывает скорее скорбь, чем гнев.

По правую руку от Иоанна сидит Иуда. Он отодвигается от стола. Он поражен тем, что его предательство известно Христу.

Судорожно протянута его левая рука, еще более конвульсивно сжимает он правой рукой кошелек: это не символ полученных им сребреников, а настоящий кошелек, потому что Иуда был казначеем апостольской общины. Сделав выдающее его движение, Иуда опирается локтем о стол и переворачивает солонку – дурная примета у многих народов Востока. Главная черта Иуды – жадность к деньгам, ради которых он способен на самый низкий поступок, – схвачена превосходно. Но Леонардо не желал, чтобы взор зрителя слишком останавливался на этой фигуре, хотя взгляды почти всех апостолов невольно обращаются к истинному предателю, который как будто собирается бежать, но останется и совершит свое предательство.

Петр, гневный и пылкий, поднимается с места, чтобы спросить Иоанна. Левая рука его протягивается к Христу, правая хватается за короткий меч. Кроткий, преданный Андрей остолбенел от ужаса. Он раскрыл руки, губы его сжаты, углы рта опустились, брови дугообразно поднялись, на лбу усилились морщины. Леонардо был глубокий физиономист и даже теоретик в этой области. Достаточно прочесть в его трактате о живописи «о выражении лица старика, пораженного словами оратора», чтобы тотчас же вспомнить фигуру Андрея.

Иаков Алфеев, двоюродный брат Христа, сходный с ним, согласно преданию, лицом и станом, изображен так же и у Леонардо. Иуда во время акта предательства поцеловал Христа именно для того, чтобы воины отличили его от весьма сходного с ним Иакова – об этом есть указания в письме Игнатия к Иоанну-евангелисту. Лицо Иакова у Леонардо выражает изумление, тревогу за любимого учителя, но нет ни гнева, ни жажды мщения предателю. Так и следовало изобразить человека, который, по словам Игнатия, не только лицом, но и жизнью, и характером «походил на Христа, как будто был его близнецом от одной матери». Спокойное величие и простота во всем, даже в одеянии, характеризуют этого апостола.

На шестом месте находится Варфоломей. Черные курчавые волосы, большие глаза, тонкий нос, смуглое лицо и коренастая фигура этого апостола указывают на его египетское происхождение. Он сомневается, правильно ли понял услышанное, и приближается, чтобы узнать более, привставая и опираясь обеими руками на стол.

Иаков-старший поражен ужасом. Голова наклонена вперед, брови опущены и сжаты, взор блуждает, рот полуоткрыт, грудь сильно дышит. Он гневен, но его гнев не так сильно проявляется, как гнев Петра и Фомы: последний поднимает палец, как бы грозя предателю. Филипп выражает кротость, дружбу; он как бы

протестует, прижимая руки к груди, чтобы убедить всех, что он вполне невинен и даже в мыслях не способен на позорное дело.

Нетрудно узнать Матфея, по одежде и типу отличающегося от апостолов и, очевидно, принадлежащего к более богатым классам общества.

Фаддей изумлен и несколько поворачивается к соседу. Симон, сидящий против Варфоломея, – величавый мудрец, проникнутый христианским милосердием.

Выдержаны не только характеры действующих лиц, но даже их костюмы. Так, у Петра верхняя одежда наброшена на плечо, и правая рука свободно может делать сильные движения. Грандиозная и одновременно простая туника Христа с мелкими складками на груди, красная с лазурного цвета паллиумом – род верхней накидки; написанное полутонами неяркое одеяние Андрея: туника орехового цвета и зеленая верхняя одежда, – все это поразительно гармонирует с фигурой каждой личности. И в целом, с исторической и археологической точек зрения, картина Леонардо представляет лишь одну неточность – блюдо рыбы подле пасхального агнца; но ведь апостолы работали в субботу, а Петр впоследствии не гнушался есть с необрезанными… Быть может, да Винчи преднамеренно сделал это отступление от предписаний Моисеева закона. Обстановка такая, какую и следовало ожидать в доме богатого человека, Иосифа Аримафейского, где происходила вечеря, – ковры в восточном вкусе, с листьями и цветами. Момент действия, по-видимому, противоречит Моисеевой традиции: лучи солнца еще светят, озаряя окно, и их отблеск освещает всю картину. Но в этом Леонардо следует тексту евангелиста Иоанна: Христос праздновал свою последнюю Пасху до заката солнца.

Эта гениальная картина испорчена не только временем, но прежде всего варварством доминиканских монахов, которые, желая увеличить свои врата, отрезали нижнюю часть картины, не пощадив даже ног Христа и ближайших к нему апостолов. После этого можно простить солдат Бонапарта, которые в 1796 году – впрочем, вопреки его приказу – превратили храм в конюшню и забавлялись тем, что бросали в головы апостолов кирпичи.

Если бы Леонардо был только великим художником, то и этого вполне достаточно для его славы. Но он был, сверх того, энциклопедистом, имея на это имя более права, чем многие энциклопедисты XVIII века. Благодаря капитальным работам Вентури и в новейшее время Гроте и Поля Мюллера, эта сторона деятельности Леонардо выяснилась вполне. Гениальный художник неожиданно оказался одним из крупнейших ученых и даже техников своего времени, и наш очерк был бы не полон,

если бы мы не рассмотрели деятельности Леонардо во всех ее главных проявлениях.

Глава X

Леонардо как ученый и философ. – Теория перспективы. – Механика твердых и жидких тел. – Камера-обскура. – Паровая пушка. – Геологические и астрономические теории Леонардо. – Первая карта Америки. – Военные снаряды. – Вращение Земли. – Индуктивный метод.

В истории науки долго держался взгляд, высказанный, между прочим, известным английским писателем Уэвелем, автором «Истории индуктивных наук», согласно которому весь продолжительный период времени между Архимедом, с одной стороны, и Коперником и Галилеем – с другой, считался почти бесплодным. Впрочем, Уэвель был одним из первых, сделавших исключение для Леонардо да Винчи. Действительно, английскому историку пришлось ознакомиться с писателем конца прошлого века Вентури, который представил все главные научные положения Леонардо да Винчи, крайне изумившие Уэвеля.

В наше время можно считать уже вполне доказанным, что наука не делает таких внезапных скачков через пустое пространство, как думали историки, вовсе не ценившие усилий средневековой науки. Величайшие гении рождаются не в пустыне и не создают науки поверх какой-то tabula rasa.[3]

Если относительно истории искусства еще имеет долю основания мнение, по которому итальянское так называемое Возрождение было прямым продолжением классической древности, совсем минуя Средние века с их готическим, византийским, романским искусством, то такой взгляд на историю науки совсем уже не выдерживает критики. Достаточно вспомнить, например, о высокоразвитой венецианской, флорентийской и миланской промышленности, о многочисленных фабриках, которыми была тогда усеяна Италия, чтобы догадаться, что в подобной стране должны были стоять на сравнительно высокой ступени различные области прикладных знаний и что именно эта благоприятная почва и могла породить сначала Леонардо да Винчи, а потом Галилея.

Два обстоятельства, однако, сильно задерживали рост и развитие тогдашней науки: первое то, что теория стояла как-то особняком от практики, второе – что как в теории, так и в практике господствовал самый узкий дух сектантства и строжайшей профессиональной тайны. Официальная наука, то есть та, которая преподавалась в итальянских университетах, не имела ничего общего с действительной жизнью и была насквозь пропитана схоластикой, цеплявшейся за Аристотеля, которого,

впрочем, не понимала. Замечательно, что в своих первых источниках схоластика, под видом так называемого номинализма и реализма, была все-таки ближе к философии и науке, чем в конце XV века, когда схоластическое учение, так сказать, дошло до процесса саморазложения. Достаточно напомнить, что в итальянских университетах разбирались серьезнейшим образом вопросы вроде следующего: «Из какого вещества – материального или нематериального – состояла одежда ангела, благовествовавшего Святой Деве». От подобных диспутов один шаг до полного индифферентизма и скептицизма. Но по университетам нельзя еще судить о состоянии знаний. Необходимо ознакомиться с тогдашней торговлей, промышленностью, военным искусством. Надо вспомнить, что, например, город Лукка лишь благодаря своим шелковым заводам достиг необычайного процветания; что Болонья, обладая особого рода ткацкими станками, понастроила мраморные дворцы, и, когда секрет был узнан и модель машин украдена другими городами, 30 тысяч рабочих были выброшены на улицу. Венеция обладала своим секретом искусного производства стекла; флорентийские сукна представляли нечто единственное в своем роде. Промышленность теснейшим образом соприкасалась с областью эмпирических знаний и с искусством: мы уже видели, что Леонардо в молодости рисовал картины, по которым ткались ковры.

До какой степени ценились в то время в Италии технические изобретения, видно из того, что продажа технического секрета наказывалась смертью и что Рожер Сицилийский объявил войну Греции преимущественно с целью отобрать у греков станки, необходимые для его шелковых фабрик.

Удивляться ли после этого тому, что Леонардо с его впечатлительной натурой с юности имел склонность к механике и технике и называл даже механику «раем математики, потому что в ней пожинаются плоды того, чему учит математика». Как далека эта точка зрения от взглядов величайшего механика древности Архимеда, который, по словам Плутарха, потому мало писал о механике, что считал это знание гораздо более низким, чем математика, ибо «низко все, что имеет непосредственное практическое значение», тогда как наука должна быть, по мнению древних, сама себе целью.

При всей своей талантливости ни древние греки, ни тем более древние римляне не выработали настоящих экспериментальных методов, требующих много ремесленного труда, который, с их точки зрения, свойствен скорее рабам, чем философам. В Италии такой же взгляд мог господствовать в

университетах, но жизнь давно отринула его.

Величайшая заслуга Леонардо да Винчи состоит в том, что он раньше Бэкона теоретически уяснил значение опытного исследования и раньше Галилея сумел применить экспериментальный метод к самым разнообразным областям знания.

Леонардо да Винчи обладал весьма солидной научной подготовкой. Он был, без сомнения, отличный математик, и, что весьма любопытно, он первый в Италии, а может быть и в Европе, ввел в употребление знаки + (плюс) и – (минус). Он искал квадратуру круга и убедился в невозможности решения этой задачи, то есть, выражаясь точнее, в несоизмеримости окружности круга с его диаметром. Отношение между этими величинами, говорит Леонардо, может быть выражено с желаемым приближением, но не абсолютно точно. Леонардо изобрел особый инструмент для черчения овалов и впервые определил центр тяжести пирамиды. Изучение геометрии позволило ему впервые создать научную теорию перспективы, и он был одним из первых художников, писавших пейзажи, сколько-нибудь соответствующие действительности. Правда, у Леонардо пейзаж еще несамостоятелен, это декорация к исторической или к портретной живописи, но какой огромный шаг по сравнению с предшествующей эпохой и сколько тут ему помогла верная теория! «Перспектива, – говорит Леонардо, – есть руль живописи. Она разделяется на три части: 1) укорачивание линий и углов; 2) ослабление окраски предметов находящимся между глазом зрителя и предметами слоем воздуха; 3) ослабление контуров».

Но более других областей науки занимали Леонардо различные отрасли механики. Было бы наивно думать, что все сообщаемое в его рукописях изобретено им: многое, очевидно, взято лишь в виде примера из тогдашней техники, и в этом отношении манускрипты Леонардо превосходно иллюстрируют эпоху. Но во многих случаях мы несомненно имеем дело с гениальным усовершенствователем и изобретателем, одинаково сильным и в теории, и в практике.

Теоретические выводы Леонардо в области механики поражают своей ясностью и обеспечивают ему почетное место в истории этой науки, в которой он является звеном, соединяющим Архимеда с Галилеем и Паскалем.

В университетах того времени механику изучали по Аристотелю. Аристотель, как известно, был далек от ясных представлений Архимеда, вполне обосновавшего теорию рычага. Аристотель смутно сознавал закон, высказанный гораздо позднее Галилеем и вполне научно обоснованный д'Аламбером, по

которому то, что выигрывается в скорости, теряется в силе, и наоборот; но в сочинениях Аристотеля закон этот только чуть-чуть угадывается, а именно сказано, что длинное плечо рычага «преодолевает большую тяжесть», потому что «более длинный радиус движется *сильнее* (следовало сказать, наоборот, движется медленнее), чем более короткий».

Последователи Аристотеля перепутали даже то, что он сказал, и более всего им понравилась его «энтелехия» – нечто вроде современного понятия о потенциальной или скрытой энергии, но только весьма смутное, неопределенное и почти непонятное. Один из комментаторов Аристотеля, не будучи в состоянии перевести этот мудреный термин на латинский язык, в отчаянии обратился, наконец, к помощи дьявола. «Враг рода человеческого, – повествует он, – явился на мой зов, но сказал такую бессмыслицу, которая была еще темнее и непонятнее оригинала. Тогда я удовольствовался своим собственным переводом: perfectihabilia – совершенственность». В сущности, Аристотель подразумевал под энтелехией способность развивать движение, но, не обставив это понятие ни математическими, ни опытными данными, сделал его бесплодным.

Леонардо да Винчи стоял совершенно в стороне от школьных физических и механических теорий. Он внимательно изучил Архимеда, которого часто цитирует, и старался пойти далее. Нередко ему это удавалось. С замечательной ясностью излагает ученый-художник в общих, крупных чертах, теорию рычага, поясняя ее рисунками; не остановившись на этом, он дает чертежи, относящиеся к движению тел по наклонной плоскости, хотя, к сожалению, не поясняет их текстом. Из чертежей, однако, ясно, что Леонардо на 80 лет опередил голландца Стевина и что он уже знал, в каком отношении находятся веса двух грузов, расположенных на двух смежных гранях треугольной призмы и соединенных между собою посредством нити, перекинутой через блок. Леонардо исследовал также задолго до Галилея продолжительность времени, необходимого для падения тела, спускающегося по наклонной плоскости и по различным кривым поверхностям или разрезам этих поверхностей, то есть линиям. Любопытно, что он предварил даже ошибку Галилея, который вместе с ним заблуждался, думая, что скорее всего тела падают, двигаясь по вогнутой стороне дуги круга, тогда как в действительности линия самого быстрого падения есть кривая более вытянутая, чем круг, и называемая циклоидой; эту кривую открыл уже в XVII веке Паскаль, но еще в XVIII столетии Вентури пытался доказать справедливость мнения Леонардо да Винчи и Галилея.

Еще более любопытны общие начала, или аксиомы, механики, которые пытается установить Леонардо. Многое здесь неясно и прямо неверно, но встречаются мысли, положительно изумляющие у писателя конца XV века.

«Ни одно чувственно воспринимаемое тело, – говорит Леонардо, – не может двигаться само собою. Его приводит в движение некоторая внешняя причина, сила.

Сила есть невидимая и бестелесная причина в том смысле, что не может изменяться ни по форме, ни по напряжению. Если тело движимо силой в данное время и проходит данное пространство, то та же сила может подвинуть его во вдвое меньшее время на вдвое меньшее пространство. Всякое тело оказывает сопротивление в направлении своего движения. (Здесь почти угадан Ньютонов закон действия, равного противодействию). Свободно падающее тело в каждый момент своего движения получает известное приращение скорости.

Удар тел есть сила, действующая в течение весьма недолгого времени».

Определение, годное даже до настоящего времени!

Леонардо решительно отрицает возможность perpetuum mobile, вечно движущегося без посторонней силы механизма. Он основывается на теоретических и опытных данных. По его теории, всякое отраженное движение слабее того, которое его произвело. Опыт показал ему, что шар, брошенный о землю, никогда (вследствие сопротивления воздуха и несовершенной упругости) не поднимается на ту высоту, с которой он брошен. Этот простой опыт убедил Леонардо в невозможности создать силу из ничего и расходовать работу без всякой потери на трение и т. п.

Как живо интересовали Леонардо механические вопросы, видно из порою курьезных примечаний и восклицаний, которыми пестрят поля его рукописей. Иногда он, подобно Архимеду, готов воскликнуть «эврика!»; иногда, наоборот, недоволен своим объяснением и пишет: «falso! non è desso! errato!», а порою даже встречаются восклицания вроде «чертовщина!» О невозможности вечного движения он пишет: «Первоначальный импульс должен рано или поздно израсходоваться, а потому в конце концов движение механизма прекратится». Неудивительно после этого, что Леонардо опередил Кулона в опытах над трением – одной из главных причин «ослабления» и прекращения движения. Опыты Леонардо убедили его, что трение зависит от веса тела, движущегося по неровной поверхности. «На гладкой плоскости, – говорит Леонардо, – трение равно четверти веса движущегося по ней тела». Это первая попытка определить так называемый коэффициент трения. Сверх того, Леонардо, как практический

механик и инженер производил опыты над сопротивлением балок и других материалов разрыву, сжатию и сгибанию. Весьма любопытны его механические объяснения движения живых организмов, например ходьбы человека и бега лошади. Эти объяснения мало чем отличаются от современных. Леонардо говорит, что во время движения и человек, и животное теряют положение равновесия, перемещая свой центр тяжести. «При восстановлении равновесия животное находится в состоянии покоя». Исходя из этих начал, Леонардо нарисовал чертежи «практического фехтования», которые подарил учителю этого искусства, Борри.

Не менее замечательны работы Леонардо да Винчи в области гидростатики и гидродинамики. Почти все механизмы, придуманные им, были забыты недальновидными современниками и ближайшим потомством; но его гидравлические сооружения как в Италии, так и во Франции не могли не обратить всеобщего внимания, и сочинения Леонардо по гидравлике весьма часто упоминались последующими авторами. Правда, ученый-художник не сумел выработать тех основных начал гидростатики, которые впоследствии были найдены Паскалем; но он весьма близко подошел к ним, не уступая в ясности своих воззрений Галилею.

Он, например, знал уже, что в двух сообщающихся сосудах жидкость стоит на одинаковом уровне, если плотность ее одинакова. При этом Леонардо дает рисунок, из которого видно, что он знал или угадывал закон, гласящий, что давление жидкости на дно не зависит от формы сосуда.

Он знал также, что менее плотная, например, нагретая, жидкость должна подняться выше, чем сообщающаяся с ней более плотная жидкость, и на этом основал свою теорию морских течений: по мнению Леонардо, у экватора вода стоит выше, чем в умеренных широтах, и вследствие нарушения равновесия происходят течения. Леонардо пытался измерить скорость истечения воды из сифона. Его занимала также теория водоворота. Имея довольно ясное понятие о центробежной силе, он заметил, что «вода, движущаяся в водовороте, движется так, что те из частиц, которые ближе к центру, имеют большую вращательную скорость. Это – поразительное явление, потому что, например, частицы колеса, вращающегося вокруг оси, имеют тем меньшую (линейную) скорость, чем они ближе к центру: в водовороте мы видим как раз обратное. Впрочем, если бы вода вращалась подобно колесу, то не могло бы существовать внутри водоворота пустого пространства, а на самом деле водоворот представляет как бы насос».

Еще более отчетливы и замечательны воззрения Леонардо на *волнообразное движение.* Чтобы пояснить характер этого движения, он употребляет сравнение, впоследствии перешедшее в сотни учебников и встречающееся даже в лекциях Тиндаля. «Волна, – говорит он, – есть следствие удара, отраженного водою. Движение волны весьма подобно тому движению, которое производит ветер, когда он колеблет колосья: в этом случае мы также видим движение волн, хотя стебли вовсе не движутся вперед на такое расстояние и с такою скоростью». «Часто, – говорит Леонардо, – волны движутся быстрее ветра. Это происходит оттого, что импульс был получен, когда ветер был сильнее, чем в данное время. Скорость волны не может измениться мгновенно». Чтобы пояснить движение частиц воды, Леонардо начинает с классического опыта новейших физиков, то есть бросает камень, производя круги на поверхности воды. Он дает чертеж таких концентрических кругов, затем бросает два камня, получает две системы кругов и задается вопросом, что произойдет, когда обе системы встретятся? «Отразятся ли волны под равными углами? – спрашивает Леонардо и прибавляет. – Это великолепнейший (bellissimo) вопрос». Затем он говорит: *«Таким же образом можно объяснить движение звуковых волн.* Волны воздуха удаляются кругообразно от места своего происхождения, один круг встречает другой и проходит далее, но центр постоянно остается на прежнем месте».

Этих выписок достаточно, чтобы убедиться в гениальности человека, в конце XV века положившего основание волнообразной теории движения, которая получила полное признание лишь в XIX столетии.

В области практической физики Леонардо также выказал замечательную изобретательность. Так, задолго до Соссюра, он соорудил весьма остроумный гигрометр. На вертикальном циферблате находится род стрелки или весов с двумя шариками равного веса, из которых один из воска, другой из ваты. В сырую погоду вата притягивает воду, становится тяжелее и перетягивает воск, вследствие чего рычаг подвигается, и по количеству пройденных им делений можно судить о степени влажности воздуха.

Кроме того, Леонардо изобретал разные насосы, стекла для усиления света ламп, водолазные шлемы. Он первый в Италии изобрел *плавательный пояс.* Особенно занимало его *воздухоплавание.* Еще в детстве Леонардо был страстным любителем птиц, и в одной из своих рукописей он замечает: «Птицы меня радовали в самом раннем детстве, и, когда я был еще в колыбели, меня, говорят, посетил однажды большой

коршун, не причинив мне зла». Находясь во Флоренции, Леонардо часто покупал множество птиц с единственной целью выпустить их на волю. При этом он постоянно изучал полет птиц и занимался анатомией птичьего тела. Некоторые из сооруженных Леонардо для подражания полету птиц механизмов доказывают глубокое знание им анатомии. Всего любопытнее, что Леонардо еще в XV столетии изобрел парашют (зонтик в 12 локтей, как он выражается) и производил опыты с маленькими шариками и призмами из тончайшего воска, которые надувал теплым воздухом, заставляя их таким образом летать.

Еще Вентури утверждал, что Леонардо раньше Кардано (1550 год) и Порты (1558 год) изобрел *камеру-обскуру*. Теперь это вполне доказано благодаря исследованиям Гроте, который нашел у да Винчи соответствующие рисунки и описания. Леонардо стоял на шаг от изобретения телескопа: он утверждал, что если устроить снаряд, в котором лучи получат такой же ход, как внутри нашего глаза, то это даст возможность увеличивать видимые нами небесные тела. В другом месте Леонардо говорит, что человеческий глаз обладает «кристаллической сферой, которая посылает уму явления». Ученый-художник соорудил даже «искусственный глаз», с целью показать ход лучей внутри нашего глаза. Леонардо знал явление, смущавшее даже новейших физиков, а именно так называемую иррадиацию, в силу которой белый предмет на черном поле кажется большим, чем равный ему по величине черный на белом поле. Леонардо объясняет это явление тем, что когда свет исходит от более яркой поверхности, то влияние, оказываемое им на сетчатую оболочку, распространяется на более широком пространстве, захватывая соседние нервы, а не только те, на которые непосредственно действует переданное хрусталиком изображение. Объяснение в высшей степени остроумное. Леонардо пользовался знанием законов иррадиации не только в своем трактате о живописи, но и в некоторых картинах, например в «Madonna dell'angello». Явление *полутени* было в совершенстве изучено Леонардо, и он постоянно пользовался им в живописи. Что касается теории цветов, то он исходил из того положения, что «белый цвет есть причина всех цветов» и что наиболее гармонирующими между собою должны считаться цвета радуги. Любопытны некоторые его отрывочные замечания: «Голубой цвет, – говорит он, как бы предугадывая новейшие теории цвета небесного свода, – происходит от соединения чистейшего белого с парами воздуха». Леонардо насчитывал в радуге не семь цветов, а восемь: тонкий глаз художника ясно различал то, что смешивается обыкновенным зрением.

В области прикладной физики весьма интересна изобретенная Леонардо *паровая пушка.* Действие ее состояло в том, что в сильно нагретую камеру вводилась теплая вода, мгновенно превращавшаяся в пары, которые своим давлением вытесняли ядро. Кроме того, он изобрел вертел, вращавшийся посредством токов теплого воздуха.

В качестве военного инженера Леонардо много занимался металлургией, причем замечательно, что он не верил в тогдашнюю алхимию. Приведя мнение одного алхимика, что ртуть есть будто бы семя всех металлов, Леонардо замечает: «Это сомнительно, потому что такой взгляд противоречит бесконечному разнообразию природы».

Не менее замечательны размышления Леонардо по вопросам физической астрономии и геологии. Он говорит, например, что мерцание звезд есть явление субъективное, зависящее от свойств нашего глаза; он знает, что Луна светит не собственным, а отраженным от Солнца светом, и считает, что для жителей Луны Земля показалась бы таким же светилом и что Земля, в свою очередь, освещает Луну. Он является одним из первых основателей геологии, развивая «нептуническую» теорию и утверждая, что находимые в горах ископаемые раковины были некогда отложены морем. Леонардо смеется над господствовавшим тогда учением, будто эти раковины выросли под влиянием звезд. «Покажите мне теперь, – говорит он, – такое место в горах, где бы звезды могли фабриковать раковины разного возраста, разных форм и видов». Вентури полагает, что геологические теории Леонардо были главной причиной, которая заставляла многих современников считать его почти еретиком.

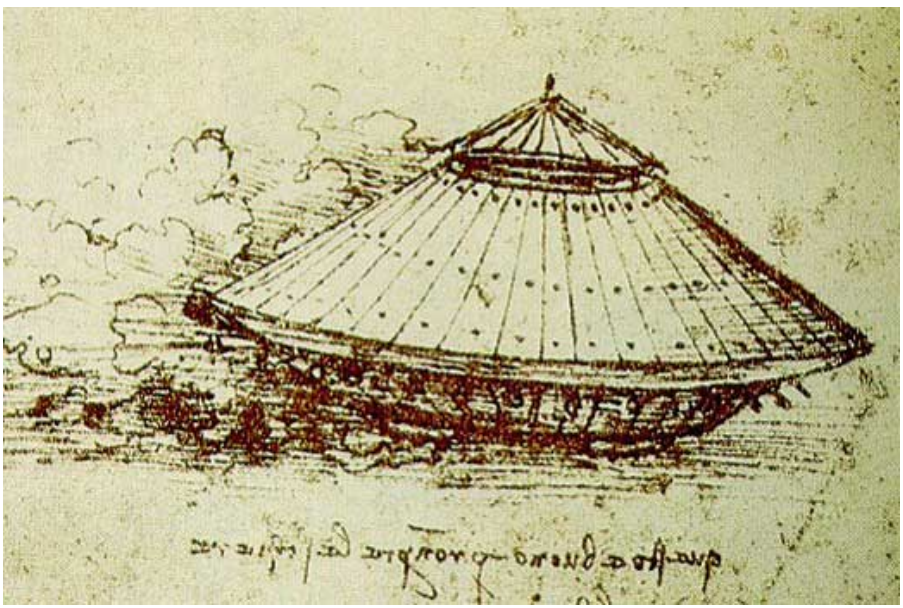
О географических познаниях Леонардо лучше всего свидетельствует тот факт, что в Лондонском музее хранится начерченная им по указаниям известного Америго Веспуччи *первая карта Америки.*

Как художник, создавший множество этюдов листьев и деревьев, Леонардо интересовался ботаникой и высказал весьма любопытные мысли об образовании древесных колец, о расположении ветвей и листьев и т. п. Он же первый изобрел способ отпечатывания листьев со всеми их тонкими жилками – искусство, вновь открытое в нашем столетии.

Нельзя обойти молчанием различные военные изобретения Леонардо. Уже было упомянуто о его паровой пушке, которая гораздо более, чем паровые игрушки древних греков и римлян, может считаться предшественницей машины Уатта. Теперь вполне уместно еще раз обратиться к знаменитому письму, в котором ученый-художник сам себя рекомендовал миланскому

герцогу Лодовико Моро, и рассмотреть это письмо как памятник, относящийся к истории военного искусства и техники.

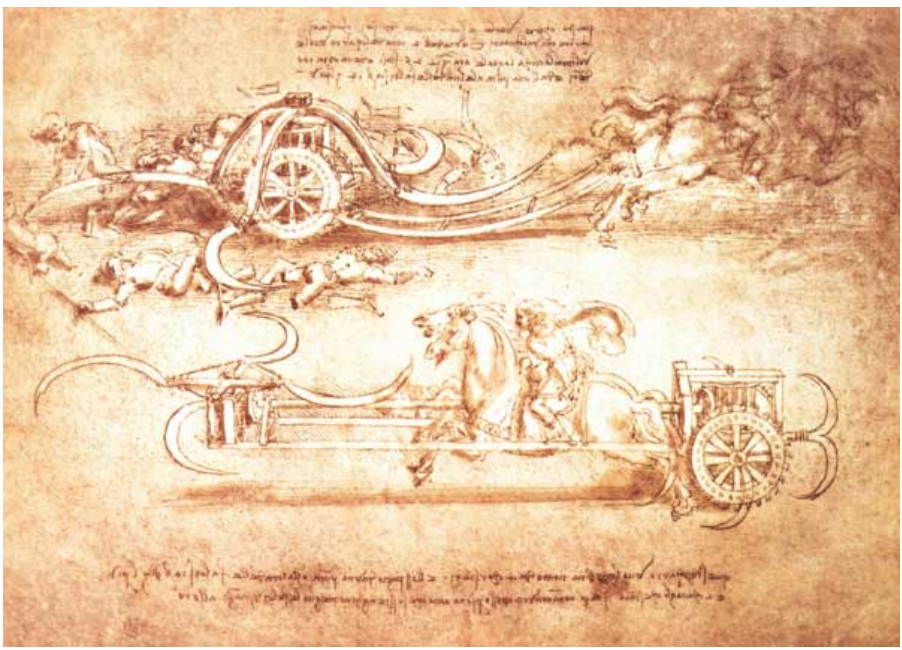
В одном из «пунктов» своего письма к Лодовико Моро Леонардо пишет: «Я умею сооружать особые орудия, которые бросают град снарядов, распространяющих сверх того густой дым, вносящий смятение в ряды врагов». Чертежи, которые дает Леонардо в своих манускриптах, поясняют его мысль. В этих чертежах встречаются самые разнообразные формы разрывных снарядов и снарядов, снабженных трубками, извергающими пламя и дым при помощи пороха, смолы и серы, заключенных внутри снарядов. Изобретательность Леонардо в этой области почти неисчерпаема, и, если только он не преувеличивает, некоторые из его бомб разбрасывали осколки в районе не менее ста локтей.



Леонардо да Винчи. Проект закрытой боевой машины. (Танк) 1485

Остроумны изобретенные Леонардо землекопательные машины, состоящие из сложной системы рычагов, движущих одновременно десятки лопат. В виде курьеза можно указать также на изобретенные им колесницы с вращающимися серпами, которые, врезываясь в неприятельскую пехоту, должны были косить солдат. Удивительно, как Леонардо не пришло в голову применить эти или подобные снаряды, весьма напоминающие наши жатвенные машины, к уборке хлеба. По собственному

признанию Леонардо, эти «колесницы с серпами» не оправдали его надежд, так как лошади пугались и производили смятение не во вражеских, а в своих рядах. Гораздо более важны чертежи и объяснения да Винчи, относящиеся к сверлению пушечных жерл и к отливке различных частей орудия. Особенно интересовался он различными бронзовыми сплавами, тем более, что бронза была ему нужна еще для памятника Франческо Сфорца. Весьма подробно исследовал Леонардо обстоятельства полета снарядов, интересуясь этим предметом не только как артиллерист, но и как физик. Он разбирал такие вопросы, как, например, какую форму и величину должны иметь зерна пороха для более скорого сгорания или для более сильного действия? Какой формы должна быть картечь для более быстрого полета? На многие из таких вопросов исследователь отвечает вполне удовлетворительно.



Леонардо да Винчи. Проекты боевых колесниц.

Весьма любопытно в одной из рукописей Леонардо указание на то, что он написал целый трактат о частях машин, который и цитирует в своих сочинениях по военному искусству. Трактат не сохранился, и об этом следует пожалеть. Между прочим, как видно из цитат, в этом сочинении были указаны простые способы вычислять действие зубчатых колес и сложных блоков (полиспастов), которыми Леонардо часто пользовался для подъема тяжестей. Об изобретательности его в области механики

свидетельствует еще тот факт, что он уже знал весьма остроумный механизм, известный под именем «привеса Кардано» вследствие того, что изобретение его приписывалось математику Кардано, жившему почти целым столетием позднее Леонардо. Удивительно, каким образом история науки до сих пор еще не вполне оценила значение научных работ Леонардо, который за 40 лет до Коперника и задолго до новейших опытов Фуко знал уже, что камень, брошенный с высоты башни, не падает к ее основанию, а отклоняется в сторону, и приписывал это явление *вращению Земли,* в чем легко убедиться уже из одного заглавия его трактата «Della discesa de'gravi combineta colla rotazione della terra» («О падении тяжелых тел, соединенном с вращением Земли»). В эпоху, когда химия была еще алхимией, Леонардо объясняет горение свечи, говоря, что пламя питается воздухом и что внутренняя часть пламени светит менее по той причине, что в ней сгорание неполно. Леонардо пишет целый трактат «о пламени и воздухе», тогда как в XVII веке Декарт еще не умеет объяснить явлений горения, воображая, что их следует приписать его знаменитым «вихрям». Леонардо говорит о «жизненном воздухе», подобно тому как Шееле говорил об «огнетворном воздухе», пока, наконец, Лавуазье не исследовал более точно свойства кислорода. После этого можно поверить, что Леонардо опередил даже Фултона: уверяют, что он устроил барку, двигавшуюся против ветра, и если сопоставить это с тем, что достоверно известно о его «паровой пушке», то нетрудно предположить, что барка приводилась в движение действием пара! Рисунок этой барки находится в наиболее знаменитой из рукописей Леонардо.[4]

Дом Леонардо в последние годы жизни. Франция, Кло-Люсе.

Но как бы ни были любопытны все эти частные изобретения Леонардо, еще важнее тот общий философский дух его научных работ, который делает его крупнейшим предшественником Фрэнсиса Бэкона. Вот некоторые из афоризмов Леонардо, доказывающих, что он как философ был настоящим проповедником экспериментального метода.

«Истолкователем природы, – говорит да Винчи, – является опыт. Он не обманывает никогда; наше суждение иногда обманывается, потому что ожидает результатов, не подтверждаемых опытом. Надо производить опыты, изменяя обстоятельства, пока не извлечем из них общих правил; потому

что опыт доставляет истинные правила. Но к чему служат правила? – спросите вы. Я отвечу, что они, в свою очередь, направляют наши исследования в природе и наши работы в области искусства. Они предостерегают нас от злоупотреблений и от недостаточных результатов.

Франческо Мельци (1492—1570). Портрет Леонардо да Винчи. Около 1510 года.

Люди, занимающиеся точными науками, теми, которые

основаны на математике, и при этом совещающиеся не с природой, а с книгами, недостойны названия детей природы: я бы назвал их только внуками природы. Она одна учительница истинных гениев. Но посмотрите на глупцов! Они насмехаются над человеком, который предпочитает изучать природу, нежели авторов, учеников этой самой природы.

Если я занимаюсь каким-либо предметом, я сначала произвожу опыты, а потом делаю выводы и строю доказательства. Таков метод, которому надо следовать, изучая явления природы».

Так писал Леонардо в конце XV и начале XVI века.

Жизнь и деятельность его служат опровержением ходячего мнения, гласящего, что даже гениальный по натуре человек, слишком разнообразящий свои занятия, не достигает ничего прочного. Любопытно, что о самом Леонардо высказан подобный взгляд остроумным критиком Стендалем. Но, работая во всех областях знания и искусства, он всюду был оригинален и велик; и не его вина, если его заслуги в области науки и философии были оценены слишком поздно и даже теперь не получили еще всеобщего признания. Мы уверены, что рано или поздно *история науки* отведет Леонардо да Винчи такое же место, какое он занимает в *истории искусства.*

Источники

1. *Venturi.* Essai sur les ouvrages physico-mathématigues de L. de Vinci. Paris. 1797. (Библиографическая редкость).

2. *Brown.* Life of L. de Vinci. 1828.

3. *Gallenberg.* L. de Vinci. Paris. 1841.

4. *Uzielli.* Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. 1872. (Важный источник биографических данных).

5. *Grothe.* Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph. 1874.

6. *Arsène Houssaye.* Histoire de Léonard de Vinci. (Лучшее из французских сочинений о Леонардо да Винчи).

7. *Paul Müller-Walde.* Leonardo da Vinci.

notes

Примечания

1

«Или Цезарь, или ничто» *(лат.)*

2

Были критики, утверждавшие, что эта картина изображает Вакха, к которому будто бы позднее был пририсован крест. Сходство с Вакхом то, что аскет опьянен своими созерцательными грезами, доводящими его до исступленного восторга

3

Tabula rasa *(лат.)* – «чистая доска», пустота, пустое место

4

Это так называемый «Codex atlanticus». См. лист 253, где изображена барка, движущаяся против ветра. К сожалению, нет никаких объяснений, по которым можно было бы судить о механизме. Рукопись хранится в Амброзианской миланской библиотеке